

वीर सेवा मन्दिर  
दिल्ली

★

४५२१

क्रम संख्या

२७२ फ्रावरी

काल नं०

खण्ड



# भारत का मूर्तिशिल्प

एक परिचय

लेखक

डॉ० चार्ल्स एल० फ़ाबरी



राजपाल एण्ड सन्स, कश्मीरी गेट, दिल्ली

## लेखक की अन्य रचनाएं

गाइड टु दि स्टोन एज, १९४७

इंडियन फ्लेमिंगो, १९४७

ए फंडामेंटल हिस्ट्री आव इंडियन आर्ट, १९६०

ए हिस्ट्री आव इंडियन ड्रेस, १९६०

एन इण्ट्रोडक्शन टु इंडियन आर्किटेक्चर, १९६३

एनुअल रिपोर्ट्स आव दि आर्कियोलॉजिकल सर्वे आव इंडिया

१९३०-३१, १९३१-३२, १९३२-३३, १९३३-३४

### © कापीराइट १९७०

एफिलियेटेड ईस्ट-वेस्ट प्रेस प्राइवेट लिमिटेड,

सी-५७, डिफेंस कोलोनी, नई दिल्ली-३

© हिन्दी अनुवाद का कापीराइट १९७०

राजपाल एण्ड सन्ज, कश्मीरी गेट, दिल्ली-६

अनुवादक : बीरेन्द्रकुमार गुप्त

मूल्य

पच्चीस रुपये

प्रकाशक की लिखित अनुमति के बिना इस पुस्तक का किसी भी रूप में, अणतः या पूर्णतः, (लेख अथवा समालोचना में ध्यवहृत छोटे उद्धरणों के अनिश्चित)

पुनर्मुद्रण वर्जित है।

यह पुस्तक एजुकेशनल रिसोर्सेज सेक्टर, नई दिल्ली, यूनिवर्सिटी ऑफ दि स्टेट ऑफ न्यूयार्क, दि स्टेट एजुकेशन डिपार्टमेंट, के सामान्य कार्यक्रम के अन्तर्गत सयुक्त रूप से प्रकाशित की गई है।

राजपाल एण्ड सन्ज, कश्मीरी गेट, दिल्ली-६ द्वारा प्रकाशित और शिक्षा भारती प्रेस जी० टी० रोड, दिल्ली-३२, तथा उषा प्रिंटर्स, नेशनल हाउस, तुलसी रोड, बंबई-१ द्वारा मुद्रित

## आभार-स्वीकार

दुर्भाग्य की बात है कि यह पुस्तक लेखक के मरणोपरान्त प्रकाशित हो रही है।

मेरे पति ने मार्च १९६८ में इसकी पांडुलिपि पूर्ण कर दी थी और अपने देहान्त के चार मास पूर्व इसे प्रकाशक को सौंप दिया था। मैं जानती हूँ कि वे उन अनेक मित्रों, प्रशंसकों और संस्थाओं के प्रति, जिनके हार्दिक सहयोग के कारण इसका प्रकाशन संभव हुआ है, अपना आभार अवश्य प्रदर्शित करना चाहते, इसलिए मैं उनकी ओर से यह कार्य करना उचित समझती हूँ।

श्री ज्लास टेनब्रेक ने बड़े परिश्रम से और बहुत समय देकर इसका प्रकाशन सम्पन्न किया है। मुझे ज्ञात है कि श्री आर्टर ई. हेनबर्स, जो अब फोर्ड फाउंडेशन में परामर्शदाता है, मेरे स्वर्गीय पति को यह पुस्तक लिखने को, जो विशेष रूप से छात्रों और कला के अध्यापकों के लिए उपयोगी हो, प्रेरित करने के लिए मुख्यतः उत्तरदायी है। एजुकेशनल रिसोर्सेज सेंटर के भूतपूर्व डायरेक्टर डॉ॰ हेनरी फर्ग्युसन ने सेंटर के सामान्य कार्यक्रम के अन्तर्गत इस पुस्तक को लेने में बड़ी सहायता की है। पुस्तक के मुद्रण में श्री पुतली और श्री वलसावर ने बहुत व्यक्तिगत रुचि ली है और उसे बड़े संतोषजनक रूप में सम्पन्न किया है। कई और मित्रों, कलकत्ता के भारतीय संग्रहालय तथा पेरिस के मूजे गुइमे सहित विभिन्न संग्रहालयों के निदेशकों, और भारतीय पुरातत्त्व सर्वेक्षण, सभी ने बहुत सहायता की है और पुस्तक में व्यवहृत कुछ सुन्दर चित्रों का उपयोग करने का अधिकार दिया है। दिल्ली के श्री मदन महट्टा ने इनके बड़े सुन्दर फोटो तैयार किए और श्री विष्णु पंजाबी ने मुखपृष्ठ का उत्कृष्ट रंगीन चित्र दिया है।

मैं इन सबकी अत्यन्त कृतज्ञ हूँ।

रत्ना माधुर फावरी

## अनुक्रम

आभार-स्वीकार	ग
भूमिका	ज
आद्य कला	१
प्रथम उच्चित्र मूर्तिशिल्प	३
चित्रों से समानता	२१
पवित्र और पाषिध	२२
अप्सराएं, वनदेवियां और जलदेवियां	२३
क्लासिक का आदर्श	२४
सामंजस्य, सन्तुलन और शान्ति	२४
एक विशिष्ट कलाकृति	२६
भारत में यूनानी कला	२७
आरंभिक यूनानी-बौद्ध कला	२८
गान्धार क्लासिक कला	४५
रीतिवाद के प्रथम चिह्न	४६
रीतिवादी प्रचुरता	४६
विविधता, व्यक्तिवाद और अलंकरण	५०
बारोक प्रचुरता	५२
सजावट और अलंकरण	६२
शोभा और आकर्षण	६४
उड़ीसा में बारोक का अन्त	६६
दक्षिण भारत में बारोक	६७
बारोक का रोकोको में परिवर्तन	६८
मूर्तिकला का अन्त	८२
शब्दावली	८३

**सूचना :**

चित्र १५ और १६ को एक-दूसरे के साथ प्रस्तुत करने के लिए  
चित्र १४ को क्रम से हटाकर चित्र १६ के बाद लिया गया है।

( छ )

## भूमिका

यूनानियों के बारे में कहा जा सकता है कि मूर्तिशिल्प उन्होंने पहले-पहल मिस्र, असीरिया और मिनोअन क्रीट के निवासियों से सीखा था। रोमवालों के विषय में भी कहा जा सकता है कि मूर्तिशिल्प की दृष्टि से यूनानी उनके गुरु थे और इसमें जरा भी संदेह नहीं कि बाइजेन्टियम और रोम के आरम्भिक ईसाइयों ने अपने मूर्तिशिल्प की नींव इन पूर्ववर्तियों के कार्य पर ही रखी थी। इटली के पुनरुत्थान के समय की मूर्तिकला और उसके बाद की यूरोप की समूची मूर्तिकला के बारे में भी किसी के मन में कोई संशय नहीं है : सभी ने अपने से पहले की पीढ़ी से ही सीखा है।

भारतीय मूर्तिशिल्प के आकर्षक तत्वों में एक यह है कि विदेशी प्रभाव का कोई चिह्न उसमें कठिनाई से ही दीख पड़ता है। बिल्कुल आरम्भ में कुछ ईरानी प्रभाव अवश्य प्रतीत होता है, परन्तु बहुत शीघ्र ही वह भड़कर अलग हो जाता है। फिर पूरी तरह भिन्न एक कला-शैली का विकास भारत में होता है जो, जब एक बार अपने निजी रूप में निखरने लगती है, तो उसमें किसी पारसीक योगदान को ढूढ़ पाना लगभग असंभव हो जाता है। थोड़े-से समय के लिए एक बार फिर, और वह भी भारत के पश्चिमी सीमांत के एक बहुत ही छोटे-से क्षेत्र में, बाद के यूनानी-रोमन और एशियाई-यूनानी तत्त्व बहुत थोड़ी देर के लिए प्रवेश करते दिखाई देते हैं, पर यह स्थिति मूर्तिकला की भारतीय पद्धति और शैली में कठिनाई से ही कोई परिवर्तन ला पाती है और वह भी सिर्फ उन सीमान्त क्षेत्रों में ही।

शेष सब इतने सच्चे रूप में भारतीय है, इतने पूरे रूप में एकमात्र आन्तरिक विकास का परिणाम है, कि व्यक्ति यह कहने को बाध्य हो जाता है कि भारतीय बिम्बरचना अपनी स्वतन्त्रता और मौलिकता की दृष्टि से विश्व-भर में अकेली है। तथ्य यह है कि इसने बृहत्तर भारत अर्थात् सुदूर पूर्व के बाली, बर्मा, कम्बोदिया, चीन, जापान, जावा और थाइलैंड की कला को बहुत कुछ प्रभावित किया है।

भारतीय कला से सम्बन्धित कितनी ही पुस्तकें इस पक्ष की उपेक्षा करती प्रतीत होती हैं। वे शैली के विकास के आकर्षक क्रम की दृष्टि से भारतीय मूर्तिशिल्प पर विचार ही नहीं करतीं। लगता है, भारतीय प्रतिमाओं के धार्मिक पक्ष और उनकी विषय-वस्तु पर आवश्यकता से अधिक ध्यान दिया गया है।



इस पुस्तक में मैंने वस्तु और विषय को अपने ऊपर हावी न होने देने की कोशिश की है और उस शैली की विवेचना की है, जो युग से युग और शताब्दी से शताब्दी तक विकास करती चली गई है। वस्तुतः कला के इतिहास की सच्ची विषय-वस्तु यह शैली ही है और यद्यपि इतनी छोटी-सी पुस्तक में मूर्तिकला के पूरे विकास को कदम-दर-कदम प्रस्तुत करना संभव नहीं है, फिर भी मेरा विश्वास है कि यदि भारतीय मूर्तिकला के इतिहास को इस ढंग से आपकी दृष्टि के सामने उद्घाटित किया जाएगा, तो इस महान और मौलिक कला-रूप के सौन्दर्य और लालित्य की एक पर्याप्त स्पष्ट भाँकी आपको मिल सकेगी।

दिल्ली, मार्च १९६८

चार्ल्स फ्रावरी

भारतीय मूर्तिशिल्प का इतिहास दो हजार वर्ष से ज्यादा पुराना है।

इन दो हजार से अधिक वर्षों में उसमें कितने ही परिवर्तन हुए हैं। हर युग, हर सदी में रुचि, रीति और शैली में परिवर्तन होते रहे हैं। रीति और शैली में आए इन परिवर्तनों का इतिहास ही कला का इतिहास है। उनमें इतिहास रोचक बना है—सचमुच यह इतिहास कोई मूर्ति किमि देवी-देवता की है, इस ज्ञान मात्र से कही अधिक रोचक है। उदाहरणार्थ, हर सदी में बुद्ध अथवा पार्वती की मूर्तियाँ बनाई गई हैं और केवल यह जान लेने से कि यह मूर्ति बुद्ध की या पार्वती की है, आप बहुत कम जान पाते हैं। ये मूर्तियाँ हर सदी में इतने अधिक अलग-अलग रूपों में बनाई गई हैं, कि यदि आप केवल विषय तक अर्थात् किसी कला-कृति की विषय-वस्तु तक अपनी रुचि को सीमित रखें, तो उसका सारा सौन्दर्य और आकर्षण ही आपकी दृष्टि से चूक जाएगा।

इससे कही अधिक आकर्षक वस्तु है 'रुचि में आने वाला परिवर्तन, शैली का विकास'। क्योंकि हर पीढ़ी कलाकृतियों के माध्यम से सौन्दर्य की अपनी विशेष रुचि को, जिसे वह सुन्दर समझती है, उसको और अपने पूर्वजों के सौन्दर्य-सम्बन्धी आदर्शों को रूढ़ करने की अपनी प्रक्रिया को—अभिव्यक्ति देती है।

यह सोचना कि भारतीय कला इन सब सदियों में निरन्तर एक जैसी अर्थात् 'भारतीय' ही रही है,

बहुत बड़ा भ्रम है। इसके विपरीत उसकी अपनी स्थानीय और राष्ट्रीय प्रकृति के वावजूद उसमें उल्लेखनीय परिवर्तन हुए हैं। कुछ सदियों में हर आदमी सादगी चाहता रहा है। औरों में बहुत ज्यादा और बहुत भरावदार अलकरण का फैशन रहा है। एक युग के मूर्तिकार समझ-बूझकर लाई गई गरिमा पसंद करते हैं और उसे 'सुश्रुति' कहते हैं। दूसरे युग में वे सजावट के इतने अधिक पक्षपाती हो जाते हैं कि मूर्ति के हर अंग को बहुत बारीकी से तरासे गए अलकरणों से सजाते हैं।

यह शैली है—शैली, जो हर युग में भिन्न होती है और निरन्तर बदलती रहती है। यह पुस्तक भारतीय कला के इतिहास की शैलियों के सम्बन्ध में है। धार्मिक विश्वासों और पुराणों के बारे में यह पुस्तक नहीं है। दूसरे शब्दों में, हम शिल्पकला के सौन्दर्य पर, और हर पीढ़ी ने कलात्मक सृजन में स्वयं को जिस विधि से व्यक्त किया, उस पर विचार करेंगे।

## आद्य\* (Archaic) कला

विशेषज्ञों का कहना है कि ईसा-पूर्व तीसरी शताब्दी तक भारत में शिल्पकला बहुत ही कम थी। उस समय लकड़ी की कुछ प्रतिमाएँ (इनमें से आज कुछ भी नहीं मिलता क्योंकि लकड़ी गल जाती है और लम्बे समय तक नहीं ठहरती) तथा

\*सभी पारिभाषिक शब्दों को पुस्तक के अन्त में दी गई शब्दावली में समझाया गया है।

पकाई हुई मिट्टी और हाथी दांत की कुछ मूर्तियां बनाई गई होंगी, पर उनमें से जो थोड़ी-बहुत प्राप्त हैं, वे विशेष महत्वपूर्ण नहीं हैं।

ईसा-पूर्व तीसरी शताब्दी में सम्राट अशोक के वैभव-सम्पन्न शासन में भारतीय शिल्पकारों ने पत्थरों की प्रतिमाएं तराशना शुरू किया। यह कला उन्हें इतनी पसंद आई कि जल्द ही यह चलन बन गई। सम्राट ने स्वयं आदेश दिया कि जिन स्थानों पर अधिक लोग इकट्ठे होते हैं, वहां विशाल पापान-स्तम्भों की स्थापना की जाए। उसने कहा कि इन स्तम्भों पर सम्राट के उन राज-कीय आदेशों को, जिनमें कहा गया था कि अधिकारी प्रजा के साथ न्याय और दया का व्यवहार करें, बुद्ध की शिक्षाओं पर चलें, निर्धनों, वृद्धों और रोगियों को सहायता करें और अच्छी सड़कें बनवाए तथा और भी कितने ही लाभदायक आदेशों को उन पर उत्कीर्ण कर दें।

अपने शिल्पियों की सहायता के लिए अशोक ने ईरान से कुछ अनुभवी मूर्तिकार बुलाए। ये अपने साथ अपनी निजी धारणाएं भी लाए। इसलिए कोई आश्चर्य की बात नहीं कि अत्यन्त आरम्भ के स्तम्भों पर पारसीक कला का प्रभाव स्पष्ट दिख पड़ता है।

चित्र सख्या १ में आप 'शारनाथ का सिंहशीर्ष' देखते हैं। यह अशोक के स्तम्भों में सम्भवतः सबसे प्रसिद्ध है। इसमें देखने की पहली बात यह है कि ईरानी अथवा भारतीय किसी भी शिल्पी ने अब तक ऐसी किसी कृति का निर्माण नहीं किया था। यह अधिकांश भारतीय कला की तरह एकदम मौलिक है। दूसरी ओर शीर्ष पर बने सिंह सहज नहीं है। ये यथार्थ के ध्यानपूर्वक निरीक्षण के परिणाम भी नहीं है। ये अत्यन्त आकारनिष्ठ (Formalistic) है। वस्तुतः ये पश्चिमी एशिया में प्राप्त कुछ अत्यन्त प्राचीन (३००० ईसा-पूर्व जितने प्राचीन) नमूनों से प्रेरित है। बार-बार वैसे ही करने के कारण शिल्पियों का यह स्वभाव बन चुका था कि सिंह के अयालों को छोटी-छोटी लपटों के आकार वाले केश-गुच्छों के

रूप में तराशा जाए। इसी प्रकार यह भी प्राचीन परम्परा रही है, और ईरानियों ने भी इसका अनुसरण किया है, कि सिंह के ऊपरी आंठ को तीन गहरी खोदी हुई रेखाओं के द्वारा प्रस्तुत किया जाए। ये कला के आकारवादी लक्षण हैं जिन्हें भारत के आरम्भिक आद्य कलाकार ने दाय में पाया है और उनका अनुसरण किया है। उलटे हुए कमल की बात भी ऐसी ही है। इसमें भी ईरान के स्तम्भ-शीर्षों का पूरी तरह अनुकरण किया गया है और हर पत्ती और पंखुड़ी को ठीक उसी आकार और रूप में तराशा गया है।

जब आप शीर्ष-फलक (abacus—शीर्ष तथा तिहरे सिंहों के बीच के भाग) पर बीच में निमित्त बौद्ध धर्म-चक्र के दोनों ओर बने दो पशुओं को देखते हैं, आप पाते हैं कि ये दोनों पशु—वृषभ और दौड़ता हिरा घोड़ा—एक बिल्कुल ही भिन्न शैली में गढ़े गए हैं। ये दोनों बहुत सूक्ष्म निरीक्षण के बाद निमित्त हैं और बहुत उत्तम, प्रकृत एवं सजीव रूप में प्रस्तुत हैं। ईरान में ऐसा कुछ भी कभी नहीं बनाया गया। घोड़ा विशेष रूप से निरीक्षण एवं मूर्तिशिल्प इन दोनों की एक छोटी श्रष्ट कृति है। शीर्ष-फलक के पृष्ठ भाग में दो अन्य पशु हैं—सिंह और हाथी। ये दोनों भी उत्तम रूप में उत्कीर्ण हैं और भारतीय कलाकार के पशु-प्रेम (बौद्ध धर्म का आदेश था कि सभी प्राणियों से प्रेम करना चाहिए) तथा सहज दृष्टि से देखने की उसकी योग्यता के प्रमाण हैं। निश्चय ही यह उसने आरम्भिक ईरान वालों से नहीं सीखा था।

चित्र सख्या २ में, अर्थात् 'रामपुरवा से प्राप्त अशोक के वृषभ-शीर्ष' में, ईरानी शिल्पकों से सीखी बातों तथा भारतीय कलाकार की निजी प्रतिभा का बड़ा ही अच्छा सामंजस्य देखने को मिलता है। उलटे हुए कमल का शीर्ष तो हर दृष्टि से एकदम पारसीक है और पूरी तरह आकारनिष्ठ है। शीर्ष-फलक के सब अलंकरण यद्यपि अत्यन्त सुन्दर रूप में गढ़े गए हैं, फिर भी उनमें एक भी ठेठ भारतीय तत्त्व नहीं है। ये अलंकरण हैं—गुलाब, ताड़ एवं एकेन्थस की आकृतियां। पुराने ईरानी

राजमहलों में इनके दर्जनों नमूने मिलते हैं।

लेकिन स्तम्भ के शीर्ष पर स्थित वृषभन केवल भिन्न है, बल्कि ईरानी मूर्तिकारों द्वारा कभी भी निर्मित किसी भी पशु-आकृति से श्रेष्ठ है। ईरान के अश्वमेदीद सम्राटों के राजमहलों में प्राप्त वृषभ एकदम आकारनिष्ठ, जीवहीन और मात्र सजावट लगते हैं। रामपुरवा गांव का यह अशोक-निर्मित वृषभ अनुरागपूर्ण निरीक्षण का फल एक महत्वपूर्ण कृति है। इसमें भारत के प्रसिद्ध 'ककुत्स्थ' अथवा 'ब्राह्मणी' वृषभ को निर्मित किया गया है। इसका मुलायम भास आश्चर्यजनक रूप में सजीव है, पूछ चंचल है, टांगें मजबूत हैं, नथुने कोमल हैं, और कान इस प्रकार तने हैं जैसे कि यह सचमुच गुन रहा हो।

यह ज्ञान, कि पत्थर को जो भी आकार आप देना चाहें दे सकते हैं, लोगों को कल्पना में गहरा घर कर गया। सम्राट ने मूर्तिकला का उपयोग अपने विशाल साम्राज्य में अपनी घोषणाओं को, अच्छे शासन-सम्बन्धों अपनी धारणाओं को, प्राणियों के प्रति दया भाव के अपने विचारों को, प्रचारित करने में किया। पर साधारण जन ने मूर्तिकार से माग की कि वह उसके प्रिय देवताओं की प्रतिमाएं बनाकर उसे दे। इस प्रकार गहरी धार्मिक आस्था के विषय उनके प्रिय देवताओं के उन्मुक्त रूप में खड़े आकारों के रूप में एक प्रकार की लोकप्रिय कला के दर्शन हमें होते हैं। ये प्रतिमाएं पुजारियों के महान देवताओं की मूर्तियां नहीं हैं, बल्कि ग्रामीणों के उन स्थानीय उपदेवताओं की मूर्तियां हैं, जिन्हें यक्षी (अप्सरार) अथवा वन-देवियां तथा यक्ष (पुरुष आत्माएं अथवा उप-देवता) कहा गया है।

इस युग (लगभग २५० ईसा-पूर्व) की प्राचीन-तम उपलब्ध पाषाण-प्रतिमाएं ऐसी ही हैं। इनमें एक है 'परखम (मथुरा के निकट) का यक्ष' (चित्र संख्या ३) जो पत्थर की बड़ी, वास्तविक से भी अधिक बड़ी, आकृति है। यह आरम्भ की आद्य कला का ठेठ नमूना है। यह कठिन, रूढ़, जीवनहीन, सीधी-समक्ष अत्यन्त सममित रचना है और

इसमें बिल्कुल कोई गति नहीं है। दोनों भुजाएं (जो अब नहीं हैं) मूलतः शरीर के साथ सीधी लटकी रही होंगी। इस तरह यह आद्य प्रतिमा ऐसी लगती है जैसे कोई सैनिक सावधान स्थिति में जड़-मुद्रा बनाए खड़ा हो।

फिर भी यदि आप ध्यान से देखें तो पाएंगे कि शरीर के अंग समान अनुपात में हैं। वक्ष मजबूत है और घड़ पुंस्वपूर्ण। कंधे चौड़े और शक्तिशाली हैं। पुरुष आकृति के विशाल आकार तथा ठोसपन का यह भाव विशेष रूप से भारतीय है और बाद की कला में भी अक्सर पाया जाता है। ठोस पुंस्वपूर्ण एवं मांसल आकृति की यही भावना अगले चित्र (संख्या ४) 'पटना के यक्ष' (पटना बिहार राज्य में है और सम्राट अशोक के समय में यह नगर राजधानी था) में भी आप पाएंगे। दूसरी उत्तम, यद्यपि आद्य मूर्ति किसी अपरिचित स्थानीय उपदेवता की है (यह हिन्दू धर्म के प्रमुख देवताओं में से किसी की नहीं है) और 'परखम के यक्ष' जितनी ही कठिन (चित्र ३) और जीवनशून्य है, लेकिन यह कुछ अच्छे ढंग से तराशी गई है। वस्त्रों के विन्यास तथा कंधे पर डाले गए अगवस्त्र पर काफी ध्यान दिया गया है। कमरबन्द भी अधिक अच्छी तरह उत्कीर्ण है और उसमें फुंदने लटक रहे हैं। इस प्रतिमा के चूक अग्र और पृष्ठ दोनों पक्ष हैं, इसलिए हार के सूत्र तक को आप पीछे बधा देख सकते हैं। इतना होने पर भी इसमें जीवन नहीं है, गति नहीं है। जिस ढंग से यह आकृति खड़ी है, वह अच्छा नहीं है। सभी देशों में सभी आद्य प्रतिमाएं लगभग इसी वचकाना ढंग से खड़ी दिखाई गई हैं। मित्र की आद्य कला में भी ऐसा ही था और ऐसा ही यूनानी आद्य कला में भी था। आरम्भिक मूर्तिकार ऐसे ही कारीगर थे।

### प्रथम उत्चित्र (Relief) मूर्तिशिल्प

भारतीय मूर्तिकार को ये विशाल पाषाण प्रतिमाएं कुछ विचित्र और अपरिचित-सी लगती थी। ये मूर्तिकार वस्तुतः पृष्ठ भाग को उत्कीर्ण देखना ही नहीं चाहते थे। ये संभवतः सोचते होंगे कि देवता

को पीठ की ओर से कोई भी देखना नहीं चाहता ।

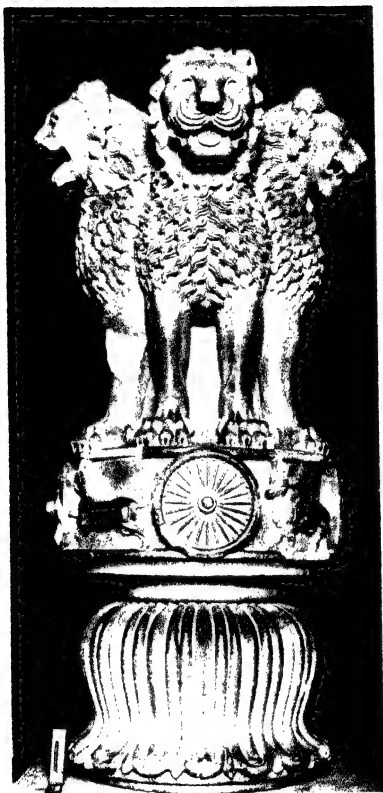
भारतीयों के लिए प्रतिमा का सही स्थान दीवार पर है । चाहे वह चित्रित हो या पहले उत्कीर्ण होकर तब चित्रित की गई हो, मूर्ति को एक पृष्ठ-भूमि में से उभरकर बस थोड़ा-सा सामने उठना चाहिए । उसे दीवार का हिस्सा होना चाहिए । मूर्ति कला के प्रति भारतीय भावना के सबसे महत्वपूर्ण तत्वों में से एक यह है कि इन लगभग दो हजार वर्षों के पूरे इतिहास में भारतीय मूर्तिकारों ने गोलाकृत, अर्थात् जिन्हें हर ओर से देखा जा सकता है, प्रतिमाएँ बिल्कुल नहीं गढ़ीं अथवा शायद ही कोई गढ़ी हो । कुछ ही अपवादों के अतिरिक्त पूरी की पूरी भारतीय मूर्तिकला उच्चित्र रूप में तराशी हुई है, वह गोलाकृत मूर्ति-शिल्प नहीं है । तथ्य यह है कि चूंकि सभी भारतीय मूर्तियाँ रंगी जाती थी (सभी प्राचीन यूनानी और रोमन मूर्तियाँ भी रंगी जाती थी), इसलिए अधिकतर भारतीय उत्कीर्णन किसी चित्रकारीय धारणा के अनुकूल दीख पड़ते हैं, मूर्तिकार को त्रिआयामीय (tridimensional) धारणा के अनुरूप नहीं । आप इस चित्रकारीय धारणा को चित्र संख्या ७ में बहुत अच्छे रूप में देख सकते हैं । यह आकृति किसी जड़ी हुई तस्वीर जैसी लगती है ।

जैसे ही भारत का कलाकार अपनी प्रिय वन-देवियों, अम्सराओं एवं आत्माओं की प्रतिमाओं को पत्थर में गढ़ने का आनंद खोजने में सफल हुआ, वह अपनी निजी धारणा के अनुसार चल पड़ा और प्रतिमाओं को उच्चित्रात्मक, अर्थात् पृष्ठभूमि से बस थोड़ी-सी उभरी हुई, बनाने लगा । ऐसी ही दो आनंदमय आदिम आकृतियाँ चित्र संख्या ५ में हैं—‘भरहुत के यक्षी और यक्ष’ । दोनों आद्य, कठोर और जीवनशून्य हैं, ठीक तीसरी सदी की गोलाकार प्रतिमाओं जैसे । अन्तर सिर्फ इतना है कि ये उच्चित्र-उत्कीर्णन हैं, एक विशाल पत्थर से बने जंगले की सजावट के अंग । यह जंगला कभी किसी पवित्र कन्न-गाह अर्थात् कथित स्तूप को घेरे रहा होगा । दाहिनी ओर का पुरुष यक्ष प्रार्थना में हथेलियाँ जोड़े दिखाया गया है । लेकिन कलाकार सामने की आकृति को

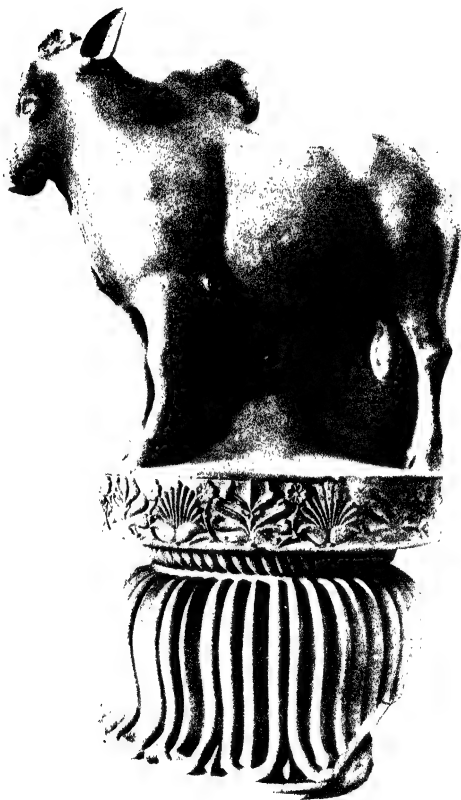
अनुपात में लाने की पद्धति शायद नहीं जानता था, इसलिए उसने हथेलियों को एक ओर को दबा दिया है । पैर भी अत्यन्त मनोरंजक रूप में बगलों की ओर मोड़ दिए गए हैं । इसका कारण भी यही है कि मूर्तिकार बहुत जानकार नहीं था । इसके अतिरिक्त यह आकृति भी वैसी ही रूढ़, सीधी-समक्ष और जीवनशून्य है । भारी-भरकम पगड़ी और वेशभूषा मुन्दर रूप में गढ़ी गई है तथा पहने हुए आभूषण भी मुनिमित हैं । यह कोई पहाड़ों में रहने वाला देवता है । इसीलिए इसे चट्टान पर खड़ा दिखाया गया है । बायें निचले कोने में एक छोटा-सा पेड़ है, जिसको शाखाओं पर तोते खेल रहे हैं ।

उसी आकृति में स्त्री यक्षी अथवा वनदेवी भी समान रूप से आदिम और रूढ़ है । उसके एक हाथ से लगता है मानो वह सावधान मुद्रा में खड़ी हो । दूसरे में कोई फूल रहा होगा । उसका केश-विन्यास आकर्षक है । सिर पर एक कमल यथा है । गले में शानदार हार पड़े हैं और कपड़े के शायद कामदार कमरबन्द के नीचे घातु की जड़ीयों ने बनी एक बहुत बढ़िया तगड़ी बधी है । कमर से ऊपर यह कुछ नहीं पहने है । प्राचीन काल की कोई भारतीय स्त्री ऊपर कुछ नहीं पहनती थी । उसके पैर भी दोनों ओर को छिनरे हैं क्योंकि कलाकार इन्हें अधिक अच्छे रूप में प्रस्तुत करना नहीं जानता था । यह आकृति स्थिर और जीवनशून्य है ।

ये सब प्रतिमाएँ निश्चय ही २५० से १५० ईसा-पूर्व के बीच गढ़ी गई होंगी । अगले पचास वर्षों में कलाकार में एक बड़ा भारी परिवर्तन आया । वह अब इन जीवनशून्य काष्ठवत् आकृतियों से सन्तुष्ट न रहा और जैसे ही उसे अगला अवसर मिला, उसने इन आकृतियों में कुछ जीवन फूंकने का प्रयत्न किया । आप चित्र संख्या ६ की ‘देवी चूलकोक’ में इस बड़े परिवर्तन को देख सकते हैं । देवी चूलकोक एक सामान्य वनदेवी अथवा वृक्ष देवी है जो लोक-विश्वास के अनुसार चित्र में प्रदर्शित वृक्ष में रहती है । यद्यपि कई रूपों में यह चित्र संख्या ५ की यक्षी के बहुत अनुरूप है, फिर भी यह चूलकोक वनदेवी कहीं अधिक जीवनपूर्ण



मारवाण का सिंह-सीप । पार्श्वस्थ विष्णु मूर्ति वल्लुवा पत्थर । अशोक का शासनकाल  
लगभग २७०-२३० ईसापूर्व । (फोटो : भारतीय पुरातत्व सर्वेक्षण)



६ रामपुरवा से प्राप्त वृषभ-शीर्ष । पालिश किया हुआ वस्तुवा पत्थर । अयोध्या का सामन्तदाल—  
 आगम्य २३२-२३२ ईसापूर्व ।  
 (फोटो आर्यभट्ट पुरातत्त्व सर्वेक्षण)



नरसिंह का यक्ष । विशाल आकृति । गुलाबी बलुआ पत्थर । लम्बाय २५० ईसापूर्व ।  
(फोटो प्रेम सूचना कार्यालय, भारत सरकार)





८

पटना का यक्ष । मानवाकार । कलुषा पत्थर । पीछे और सामने के चित्र । नीचरी जलाशयों में गावर्धन ।  
(फोटो भारतीय संग्रहालय, कलकत्ता)

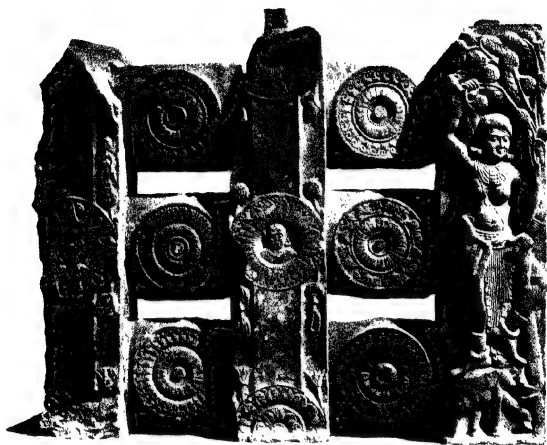
चित्र ८



भारत के यक्षी और यक्ष : भारतीय मध्यकाल्य कलकला, मे रखा हुआ वस्तुशा पत्थर का जगत्य ।

दूसरी मलावरी ईलापरे ।

(फोटो भारतीय मध्यकाल्य, कलकला)



श्री गणेश । चित्तव बाह्वि । भरतृण मे प्राप्ता पुण्यो बलुत्रा पत्न्य सा जगता ।  
 तमस के वनाकार उचितव भी प्रदीप्त ।  
 (फाटो भारतीय पुस्तकालय संवेक्षण)

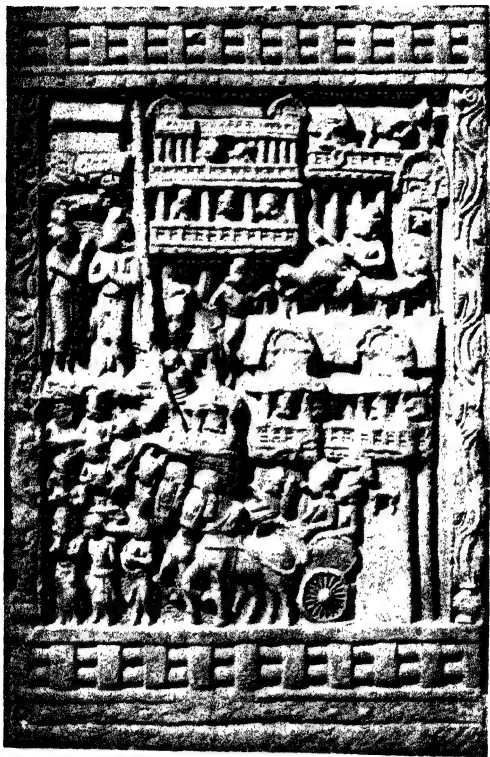


बुद्धिमान युग रुक की कथा । भारतीय मण्डालय नालकना । भगवत के एक जमाने का वनाशाय उल्लेख ।  
लगभग १०० ईसापूर्व ।

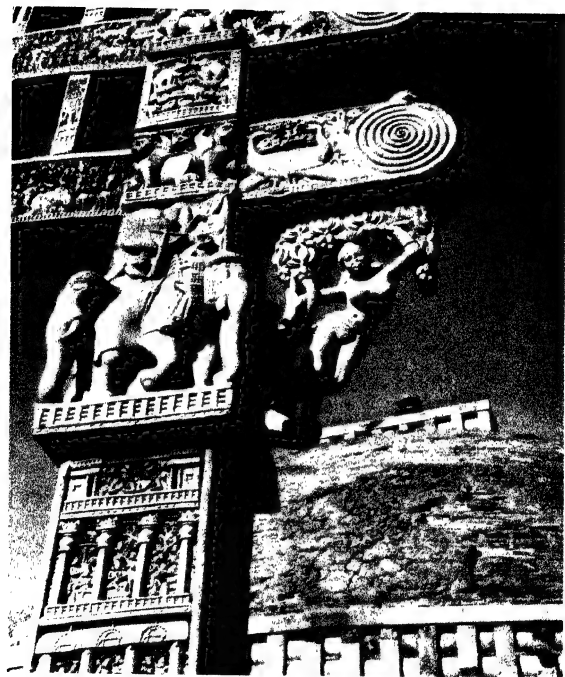
११

(फाटा भारतीय मण्डालय, नालकना)

चित्र ७

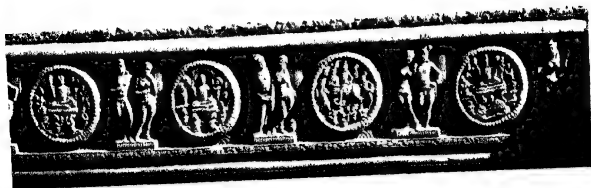


११ समर-द्वार में निक्कला राजकीय जलम । साची में बलुआ पत्थर के तमो पर गुला उल्लिख । प्रथम जलारदी ईगवी ।  
(फोटो वाल्मि फावरी)



सांची स्तूप के पूर्वी द्वार का एक भाग । एक बुद्ध-दर्शी की काण्टक-आकृति । जलुआ पत्थर । प्रथम मल्लाखी ईमरी ।  
(फोटो चार्ल्स फावरी)

१८





वीने रित्य पर राती और अपने पालतू पक्षी से खेलती एक अम्बर। ऊपर छत्रों पर एक रामो  
 भुमार प्रसाधन द र, ी ? और एक महिला अपनी पलकों को रग रही है।  
 तीमरी यत्तावदी उमयी। (फोटो मुनना और प्रसारण मन्त्रालय, भारत सरकार)

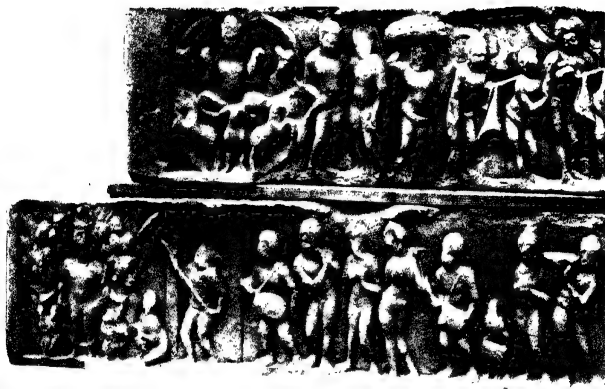




राजमिसे की नागिनी । मन्मिसे मट. मे. ई. ई. की दीवार पर बनी गव. म. । चौथी जगदीश्वरी ई. म. ।  
(फोटो भारतीय पुरातनत्व सर्वेक्षण)



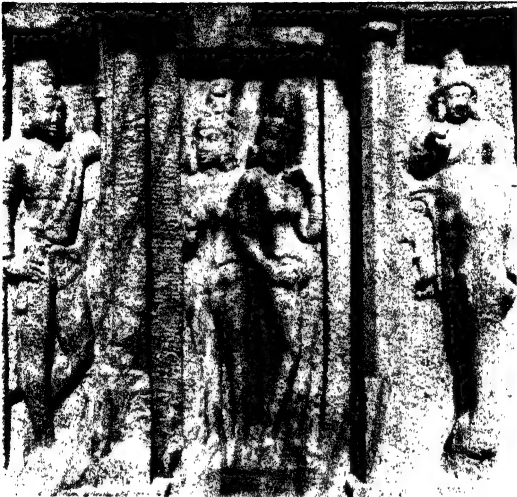
नागराज और उसकी पत्नी । चट्टान पर सदा उल्लिख । ब्रजन्ना । पाचवी मत्तार्थी ।  
(फाटो - वाल्मी काथरी )



मन्दिर की ओर जाने हुए दो युद्ध । मन्दिर के एक मन्दिर में प्रायः २२५ । ४२०-२०० ईसवी ।  
 ऊपर बाएँ कोने में - सुय देवता ।  
 ऊपर दाएँ कोने में - मन्दिर की मूर्ति-स्थापना करने वाले विभार्ग ।  
 नीचे दाएँ - चन्द्र देवता और उनकी रानी ।  
 नीचे बाएँ - मूर्ति के शेष भूत-रक्षा ।

चित्र १२-१६





दो शनिवा, रक्षक और महावन के साथ राजा । अर्जुन के रथ की पृथ्वी महार । मामलपुरम् ।  
 मंदिर पर उत्कीर्ण । ४५० ईसवी ।  
 (फोटो चार्ल्स फ्रायरी)

निच १४

है। यह एक टांग हिला रही है और इसकी दोनों बांहें गतिशील हैं। इसका चेहरा भी सीधा-समक्ष नहीं है बल्कि बगल की ओर मुड़ा हुआ है और केश-विन्यास को प्रदर्शित कर रहा है। इसके पैरों के नीचे एक छोटा-सा हाथी है जो एक अधीन आत्मा अथवा उसका वाहन है, जो वनदेवी चूलकोक की आज्ञाओं को ले जाता है। इस प्रकार यद्यपि अभी भी यह आकृति आद्य और आदिम है, फिर भी आप इसमें उन आरम्भिक कदमों को देख सकते हैं जिन्हें कलाकार एक सजोव, गतिशील मानवीय आकृति को पेश करने के उद्देश्य से उठा रहा था।

अगला कदम और भी अधिक मनोरम है। मूर्तिकार को अधिकाधिक महत्वाकांक्षी कार्य सौंपे गए। वह चुनौती को स्वीकार करता है और नये समाधान खोजने तथा सच्चे प्रस्तुतीकरण एवं गतिशीलता के विषय में अधिकाधिक खोज करने का प्रयत्न करता है।

## चित्रों से समानता

ये गोलाकार उच्चित्र (medallions) एवं चित्र-बत्तरिया (friezes), जो प्राचीन कथाएं, आख्यान और कहानियां कहती हैं और जिनसे स्तूप के जंगले के कितने ही पत्थर भरे हैं, लगभग सभी चित्रों जैसी ही हैं। इस प्रकार चित्र ७—'रूद्र, बुद्धिमान मृग की कथा'—शिक्षाप्रद कथाओं में से एक है। इसे एक गोलाकार ढांचे में प्रस्तुत किया गया है। चित्र की ही तरह इसमें एक अग्रभूमि, एक मध्यभूमि और एक पृष्ठभूमि है। सामने एक नदी बहती है, पीछे पेट है और आदमी और पशु मिलकर इस चित्र को पूरा करते हैं। सभी पशु अच्छे निरीक्षण के परिणाम हैं और अलग-अलग मुद्राओं में उत्कार्ण हैं। लेकिन अधिक रोचक बात यह है कि नदी तट पर खड़ी दो मानवीय आकृतियां पूरी तरह अत्यन्त आद्य रूप में रूढ़, जीवनशून्य, सीधी-समक्ष एवं काष्ठ प्रतिमाओं जैसी प्रस्तुत हैं। लेकिन इसके थोड़ा पीछे, कलाकार को घनुषबाण लिए आखेट करते एक राजा को लाना पड़ा है।

इस आवश्यकता को पूरा करने के लिए एक बिलकुल नये प्रयास की अपेक्षा हुई है और मूर्तिकार ने अपना काम बहुत ही अच्छे रूप में किया है। उसने आदमी को पीठ की ओर से तीव्र गति के क्षण में बाण खींचते हुए और उसे छोड़ते हुए उत्कीर्ण किया है। वस्तुतः पिछले दो सौ वर्षों में उसने बहुत काफी सीखा है।

इससे भी अधिक प्रभावोत्पादक वह चित्र है जो चित्र सख्या ८ के उच्चित्र उत्कीर्णन में प्रस्तुत है। इसका शीर्षक है 'नगर-द्वार से निकलता हुआ राजकीय जुलूस'। यहां हमें नगर का एक विहंगम दृश्य देखने को मिलता है, जिसके मध्य रथ पर चढ़ा और अपने सुसज्जित सैनिकों से घिरा एक राजकुमार नगर-द्वार से निकल रहा है। नगर-द्वार विशाल आकार का है, जो सम्भवतः कच्ची ईंटों से बना है और जिसमें पहरेदारों के लिए बांस के छज्जे उभरे हैं। नगर-द्वार की मेहराबी छत के पीछे एक हाथी, जो राजकीय जुलूस का ही एक हिस्सा है, और नगर की एक पूरी गली दीख पड़ती है, जिसमें स्त्री और पुरुष नगर-द्वार से गुजरते जुलूस को देखने के लिए खिड़कियों और छज्जों (ये सब बांस या लकड़ी के बने हैं) से भका रहे हैं। यह भीड़भाड़ से भरा और कुछ गड़बड़ाया-सा, सजीव और उत्साहप्रद दृश्य है। इसमें नगर और नदी को उसकी गतिशीलता के साथ, जिसमें लोग चल-फिर रहे हैं और कुछ हड़बड़ाए हुए भी हैं, उसके पूर्ण परिप्रेक्ष्य में बहुत स्पष्टता से प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है।

अपनी कलगी से सजा हर घोड़ा बहुत ही बढ़िया तराशा गया है। ऊपर बायं कोने पर एक और रोचक चीज है—सुदूर नदी तट पर स्थित चट्टान पर बनी एक छोटी-सी मिट्टी की आदिम भोपड़ी जिस पर छप्पर पड़ा है। इन आकृतियों में अब कोई भी कठोर अथवा रूढ़ नहीं है। कलाकार इन्हे अधिकाधिक गतिशील बनाने और विभिन्न मुद्राओं में तराशने के योग्य हो गया है। लकड़ी के खम्भों और छज्जों वाले ये घर ईसा की पहली सदी में बनने वाले घरों के

अत्यन्त आकर्षक उदाहरण हैं।

तीसरी और दूसरी सदी ईसा-पूर्व में जब मूर्तिकार ने रूढ़ और जीवनहीन मानवीय आकृतियों पहले-पहल तराशी थीं, तब से वह अब बहुत-काफी भागे बढ़ आया है। ईसा की पहली सदी तक वह ऐसी साहसपूर्ण और रमणीक कृति बनाने के योग्य हो गया है जैसी कि चित्र संख्या ६, 'एक वृक्ष-देवी की कोण्टक आकृति' में दीख पड़ती है। यह आकृति विशाल सांची स्तूप के पूर्वी द्वार का एक हिस्सा है। अत्यन्त सुन्दर रूप में उत्कीर्ण यह वृक्ष-देवी, जो अपने वृक्ष की शाखाओं से लटकती दीख पड़ रही है, चित्र संख्या ५ और चित्र संख्या ६ में प्रस्तुत आरम्भिक यक्षी आकृतियों से बहुत भागे निकल आई है और यह कोई मामूली सौन्दर्य की स्त्री-आकृति नहीं है। इसमें मूर्तिकार यह सकेत देने में सफल हुआ है कि यह उस वृक्ष का एक हिस्सा है जिसकी यह आत्मा है। यह स्त्री-आकृति उन कमनीय स्त्री-आकृतियों की पूर्वगमिनी है, जिन्हें भारतीय कलाकार ने आने वाली सदियों में अत्यन्त उल्लासपूर्वक तराशा।

इस चित्र में हाथी भी उतने ही अच्छे ढंग से तरागे गए हैं। वे एक प्रकार के शीर्ष हैं। दो आकर्षक मोर भी वृक्ष-देवी के वृक्ष के ऊपर निकल आई अंगला पर बने हैं। बाकी मुख्य द्वार के यद्यपि बहुत ही थोड़े हिस्से दीख पड़ते हैं, फिर भी यह दर्शनीय है कि पादबंध बहुत ही उमगपूर्ण खुदाइयों से भरे हैं। स्तम्भों वाले वृक्षों में लम्बी चित्र-वल्ल-रियों पर पवित्र कथाओं एवं आख्यानों को अंकित किया गया है। ये वल्लियाँ उत्साहप्रद दृश्यों एवं विभिन्न मुद्राओं में अंकित अनेकों मानवीय आकृतियों से भरपूर है।

### पवित्र और पार्थिव

यह सोचना एकदम गलत होगा कि भारतीय मूर्तिकार घर्म में ही रुचि रखता था और अपनी मूर्तियों के माध्यम से वह देवताओं अथवा बुद्ध एवं उनके शिष्यों को ही प्रस्तुत करता था। इस बात का काफी प्रमाण है कि अन्य सभी देशों के

साथी कलाकारों की तरह भारतीय मूर्तिकार भी अपने चारों ओर के जीवन, विशेषकर रोजमर्रा के हास-विलासों, में बहुत अधिक रुचि लेता था। भारतीय मन्दिर, मठ एवं गुफाएं अत्यंत सुन्दर रूप में तराशी गई स्त्री-आकृतियों से भरी हैं। ये आकृतियाँ स्त्री रूप के अंकन में निरंतर बढ़ती उसकी कुशलता और रुचि को प्रदर्शित करती हैं। इसी के समानांतर मूर्तिकार रूपवान पुरुष-आकृतियों, वीर योद्धाओं एवं राजाओं का, तथा खेतों, कारखानों अथवा घरों में काम करने वाले मामूली मजदूरों का भी प्रशंसक था और इनकी आकृतियाँ भी उसने तराशी हैं।

आरम्भिक बौद्ध कला में बुद्ध के प्रति आदर-भाव इतना अधिक था कि उन्हें मानवरूप में कभी प्रस्तुत नहीं किया गया। ग्राम तौर से बोधिवृक्ष ही उनका प्रतिनिधित्व करता रहा। उनकी मृत्यु के बाद ४५० वर्ष बीत जाने पर ही बौद्ध भिक्षु की वेशभूषा पहने मानव रूप में उन्हें प्रस्तुत किया गया। अतः बुद्ध की मूर्तियाँ उनकी सही आकृतियाँ नहीं हो सकती। वे कलात्मक रचनाएँ हैं और पूरी तरह काल्पनिक हैं। यह कोई नहीं जानता कि जब वे भारत के गांवों में अपने दर्शन का प्रचार करते हुए चालीस वर्षों तक घूमे थे, तब वे कैसे लगे थे। ईसा की लगभग दूसरी सदी तक बुद्ध की मूर्तियाँ सामान्य हो गईं। चित्र संख्या १० में जो पत्थर की लम्बी शहतीर दीख रही है, उसमें बुद्ध भगवान के जीवन से लिए गए चार दृश्य अंकित हैं, जिनमें प्रत्येक छोटे वलय अथवा गोलाकार तमगे के रूप में उत्कीर्ण है। इसका शीर्षक है—'बुद्ध के जीवन की सगमरमरी शहतीर, नागार्जुनकोण्डा'।

इसमें जो बात कही अधिक रोचक है, वह यह है कि बुद्ध के जीवन के हर दृश्य के बाद एक प्रेमी-युगल उत्कीर्ण है। इनमें से एक को उसी पृष्ठ पर नीचे कुछ बड़े हुए रूप में दे दिया गया है। पहली दृष्टि में ही यह बात स्पष्ट हो जाती है कि इन प्रेमी-युगलों की आकृतियाँ अपेक्षाकृत बड़ी हैं और बुद्ध के जीवन के छोटे-छोटे दृश्यों की तुलना

में बहुत ज्यादा महत्वपूर्ण दीख पड़ती हैं। यह समझना तो मूर्खता होगी कि इन शहतीरों को तराशने वाले लोग अध्यात्मिक थे पर इससे इन्कार नहीं किया जा सकता कि छोटे वनधियों की अपेक्षा इन मानवीय युगलों को कहीं अधिक महत्व दिया गया था। इस समय मरमरी शहतीर की तिथि लगभग २३० ईसवी होगी और यह प्रकट है कि इस समय तक कलाकार सौ वर्षों पहले के अपने पूर्वगामियों की अपेक्षा बहुत अधिक कुशल हो गया है। परिवर्धित चित्र में प्रस्तुत युगल बहुत ही उत्तम रूप में तराशा गया है। सूक्ष्म पुरुष-आकृति और सुकुमार लचीली स्त्री-आकृति दोनों ही सरल और गतिशील हैं। उनका हर हाथ-पंर अलग-अलग मुद्रा में और सजोव है। यह प्रकृति के ध्यानपूर्ण निरीक्षण का परिणाम है। सिर घायद जितने होने चाहिए, उससे थोड़े बड़े हैं। इसके बावजूद इन आकृतियों में हम क्लासिक पूर्णता के बहुत निकट पहुंच चुके हैं। लम्बी शहतीर में उत्कीर्ण हर युगल की भाव-मुद्राएं और रुब अलग-अलग है और वे विभिन्नता एवं सजीवता से पूर्ण है। दो युगलों में लड़की पुरुष की ओर देख रही है। एक में उसका हाथ उसके ओठों पर है और दूसरे में वह अपने प्रेमी के कंधे पर हल्की-सी झुकी है। यह सब इस बात का प्रबल प्रमाण है कि रोजमर्रा के जीवन में कलाकार की रुचि है तथा इस सुन्दर लचकीले शरीर अर्थात् मानवी आकृति की अनेकों भाव-दशाओं और स्थितियों के प्रेक्षण एवं अंकन की उसमें पूरी सामर्थ्य है। शताब्दियों के गुजरने के साथ सुन्दर स्त्री-आकृति में बढ़ती हुई उसकी रुचि साफ नजर आती है। इनमें अधिकतर आकृतियों को कपड़ों से अशतः ही ढका गया है क्योंकि इस देश में, जिसको जलवायु पूरे वर्ष ही बेहद गर्म रहती थी, और रहती है, उन प्राचीन युगों में लोग अधिक कपड़े नहीं पहनते थे। प्राचीन यूनान की तरह कुछ आकृतियां पूरी तरह नग्न भी उत्कीर्ण की गई हैं, यद्यपि भारत में अक्सर उन्हें कोई निचला वस्त्र पहने हुए ही दिखाया गया है। हर देश के मूर्तिकारों और चित्रकारों को मानवीय आकृति में सदा ही बहुत

रुचि रही है और भारत इसका अपवाद नहीं था।

## अप्सराएं, वनदेवियां और जलदेवियां

प्राचीन यूनान की तरह ही प्राचीन भारत में भी सामान्य जन पुरोहितों के उच्च देवताओं में अधिक व्यक्तिगत रुचि लेते प्रतीत नहीं होते। लोग छोटे, अल्पतर देवताओं से अधिक प्रेम करते थे। देश के हर हिस्से में ये देवता, हर प्रकार की अप्सराएं और उनके पुरुष साथी यद्य उनके साथ बसते थे। इसके अतिरिक्त कितनी ही भूतात्मक अथवा प्राकृतिक आत्माएं थीं जो पेड़ों में (वनदेवियां) अथवा मोतों, नदियों, झीलों और झरनों में (जल-देवियां) बसती थीं। कुछ को सर्प (नाग-नागिनियां) रूप माना जाता था जो धरती के नीचे अथवा पानी में रहती थीं। पुरुष हो या स्त्री, ये नाग-नागिनियां साधारण लोगों के सबसे निकट और सबसे प्रिय देवता थे। जब मूर्तिकार से कुछ उत्कीर्ण करने के लिए कहा जाता था तब वह इन्हीं की आकृतियों को सबसे अधिक अनुरागपूर्वक तराशता था।

दूसरी और तीसरी शताब्दियों में आद्य कला बहुत तेजी से क्लासिक कुशलता, योग्यता एवं पूर्णता की ओर बढ़ आई है। धर्म और कला के बड़े केंद्रों, जैसे कि मथुरा नगरी (वर्तमान उत्तर प्रदेश में स्थित) में, उन प्राकृतिक आत्माओं की आकृतियों को श्रेष्ठ एवं उत्कृष्ट रूप में तराशा जाता था। बौद्ध स्तूपों के जंगले इन मोहक आकृतियों से भरे हुए हैं (बुद्ध ने इनका कहीं विघोष जिक्र नहीं किया है। सिर्फ उनके पूर्वजन्मों की कहानियों, जातक कथाओं में इनका उल्लेख आया है।) क्योंकि आरम्भिक बौद्ध धर्म देवी-देवताओं को कोई मान्यता नहीं देता था। मथुरा में इन उपदेवताओं की कुछ बड़ी ही मोहक आकृतियां हर प्रकार की मुद्राओं में तराशी गई हैं।

चित्र संख्या ११, 'पालतू पक्षी से खेलती अप्सरा' शीर्षक आकृति में ऐसी ही एक सुन्दर स्त्री को एक बौद्ध स्तूप के कटहरे पर उत्कीर्ण किया गया है। वह एक बौने प्रेत के ऊपर खड़ी है और बहुत ही मोठे ढग से मुसकरा रही है। यह



सुमुखी सुन्दरी बहुत ही कम कपड़े पहने है। बड़ी ही आकर्षक मुद्रा में वह झुकी हुई है और पिंजड़े से अभी-अभी मुक्त उसका पालतू पक्षी उसके बालों पर चोंच मार रहा है। इस आकृति में न सिर्फ प्रसाधारण कुशलता, विशेषकर स्तनों अथवा नितम्बों के कोमल मांस को वंसा रूप देने की योग्यता, प्रकट है, बल्कि अंगों के अनुपात भी अत्यन्त सही है और मुद्रा नैसर्गिक एवं शोभन है। इस आकृति के ऊपर एक छज्जे पर का छोटा-सा दृश्य भी उतना ही सुन्दर बन पड़ा है। यहाँ एक युवती शीशे में देखकर सौन्दर्य-प्रसाधनों से अपने मुख का श्रृंगार कर रही है। दुःख की बात है कि मूर्ति में शीशा टूटा हुआ है। वह काजल से अपनी बरोनियों को अनुरंजित कर रही है। दासी एक छोटी-सी सन्दूकची पकड़े है, जो शायद अन्य सौन्दर्य-प्रसाधनों, क्रीम, रूज और अन्य चीजों, से भरी है। यह सब न सिर्फ पवित्र और आध्यात्मिक से बहुत दूर की चीज है, बल्कि अत्यन्त पार्थिव और दुनियावी है। जिस मूर्तिकार ने इस कमनीय स्त्री को इतनी उत्तमता से तराशा है, उसने कोमल एवं आकर्षक स्त्री शरीर के एन्द्रिक सौन्दर्य के प्रति अपने अनुराग को छिपाया नहीं है। अत्यन्त उत्कृष्टता और बारीकी से तराशी गई धातु की तगड़ी और आभूषणों की भी उपयोगिता यही है कि उनसे तन की कोमल सुकुमारता को और ज्यादा उभारा जा सके।

चौथी और पांचवीं शताब्दियों तक भारतीय कला उस स्थिति तक पहुंच चुकी थी जिसे क्लासिक कहा जाना चाहिए। क्लासिक शैली का अर्थ विषय पर पूरा अधिकार होना ही नहीं है, बल्कि इस सारे कौशल और ज्ञान का सौन्दर्य-सृजन के उदार प्रयोजन में उपयोग करना भी है। इसमें हर चीज आदर्श होती है। यथार्थ को सिर्फ इसीलिए जाना जाता है कि सौन्दर्य और पूर्णता से युक्त कृतियों की रचना में उसका उपयोग किया जा सके। क्लासिक कला में एक गरिमा और अभिजात्य मिलता है, जो किसी अतिरजना, अत्युक्ति अथवा नाटकीयता की बिल्कुल आज्ञा नहीं देता।

## क्लासिक का आदर्श

तीन सौ से पांच सौ ईसवी तक की दो शताब्दियों में कलाकार जिस वस्तु को भी छुता है, उसी को संयम से पूर्ण एक आदर्श सौन्दर्य में बदल देता है। चित्र संख्या १२ में बिहार राज्य में प्राप्त 'राजगिरि की नागिन' ऐसी ही एक नज़ाकत और सवेदना के साथ ढाली गई आकृति है। यह नागिन लज्जापूर्वक आंखें झुकाए है और बहुत ही सहज एवं ललित मुद्रा में खड़ी है। इससे अधिक स्वाभाविक मुद्रा की कल्पना भी नहीं की जा सकती। इसके सुन्दर अंगों के अनुपात निर्दोष हैं। हल्की-सी गोलाई लेती इसकी भोहें और पलकें बहुत ही मनोरम हैं। ये कुछ भारी हैं, जैसी कि भारतीय सुन्दरियों की पलकें अक्सर होती हैं। इसके बाल छोटी-छोटी घुघराली लटों के रूप में कंधों पर पड़े हैं। चौथी और पांचवीं शताब्दियों में ऐसा भी फंशन था, जो छोटी में नहीं रहा। यह गहने भी कम और हल्के ही पहने थे (भारी गहनों का रिवाज छठी शताब्दी में आया)। यह एक बहुत बढ़िया और बारीक कपड़े की घाघरी पहने है, जो उसकी टांगों को अधिक ढक नहीं पाती। इसके सिर के पीछे का बलय साप के फन का एक हिस्सा है, जिससे सकेत मिलता है कि यह एक नागिन राजकुमारी है। यह मनोहर गच्च उच्चित्र अब नहीं है। यह ढह चुका है और इसकी यह फोटो पुरानी है।

## सामंजस्य, सन्तुलन और शान्ति

चौथी और पांचवीं शताब्दियों की सभी क्लासिक मूर्तियों में यह शान्ति, सामंजस्य और सन्तुलन भरा है। उद्वेग, भीड़-भाड़, अत्यधिक हलचल और उत्तेजना इस क्लासिक कला के लिए अनजाने हैं और इस पूरी की पूरी शैली में इन्हें निरुत्साहित ही किया जाता है। भारतीय कला के इस सर्वोत्तम काल को संसार के किसी भी स्थान और किसी भी युग की सर्वोत्तम मूर्तिकला की तुलना में रखा जा सकता है।

पांचवीं शताब्दी की इस क्लासिक कला का एक प्रिय उदाहरण अजन्ता का चट्टान में कटा वह फलक है, जिसे चित्र संख्या १३ में दिया गया है। इसका शीर्षक है 'नागराज और उसकी रानी'। घरती के अश्वकारमय गर्भों में से, जहाँ सर्प रहते हैं, गरिमा और शान्ति से युक्त यह चित्र उभरकर उठा है। नागराज राजकीय भव्यता के साथ बंठा है। उसकी आकृति शानदार और गरिमामय है और वह एक प्रभावोत्पादक मुकुट पहने है। उसकी रानी एक छोटी-सी कमनीय स्त्री है जो प्रेमपूर्वक उसके कंधे से सटी है। रानी की मुद्रा अत्यन्त सहज है। उसकी दोनों टांगें अलग-प्रलग आरामदेह और अनोपचारिक मुद्राओं में हैं। पीछे छाया में से (रेम्बां जैसे चित्रकारों ने प्रकाश और छाया की इस तकनीक का इस्तेमाल किया है) एक दासी आधी उभरती है। वह पूरी निर्वस्त्र है और पीछे खड़ी राजकीयता का प्रतीक, चंवर, डुला रही है। सभी शरीर बहुत सुन्दर रूप में ढले हैं। राजा का पुष्प-तन शक्तिशाली और मुगठित है; दोनों स्त्रियाँ अभिजात, नाजूक और मुकुमार हैं। कहीं कोई उयादती, कोई अतिरंजना नहीं है। पूरी रचना बहुत ही सन्तुलित है। राजा दृश्य पर हावी है। दासी का सबसे कम महत्त्व है। वस्तुतः, जैसा पहले कहा जा चुका है, यह इसी बात का एक ठेठ उदाहरण है कि भारतीय उच्चित्र मूर्ति कम चित्र अधिक होते हैं। यह भी बहुत कुछ चौखटे में जडा एक चित्र ही प्रतीत होता है। यदि आप इस 'चित्र' की दो ओर बड़ी सुन्दरता से जड़े दो भित्ति-स्तम्भों को ध्यान से देखें तो आप पाएंगे कि इन भित्ति-स्तम्भों पर किया गया अलंकरण भी मामूली ही है। इनके जुटों का अधिक भाग अनलकृत और सादा है। क्लासिक कला की यही सबसे बड़ी विशेषता है, लेकिन इससे अगली दो सदियों में एक बहुत बड़ा परिवर्तन आने वाला है। स्तम्भों और भित्ति-स्तम्भों पर बहुत ही बारीक और भरावदार अलंकरण किया जाना है। व्यक्तिगत आभूषणों के बारे में भी यही बात सच है। राजा और रानी के मुकुट निश्चय ही बहुत बढ़िया हैं पर इनके

अतिरिक्त उनके शरीरों पर बहुत थोड़े गहने हैं : एक हार, कुछ कंकण, राजा का भुजबन्द और रानी का पायजेब। (रीतिवादी और बारोक (baroque) कालों में इनमें बहुत वृद्धि कर दी गई।) इस 'राजकीय रूपचित्र' के इस स्थिर दृश्य की सुन्दरता, गरिमा और प्रांजलता में कोई भी कमी नहीं है। यह एक क्लासिक आदर्शिकरण है; सौन्दर्य, सादगी और गरिमा का क्लासिक प्रेम इसमें प्रकट है।

शान्तिपूर्ण, स्थिर और सामंजस्यपूर्वक सन्तुलित इस क्लासिक कला का अगला उदाहरण भारत के सुदूर दक्षिण में मद्रास के निकट चट्टान काटकर बनाए गए एक मन्दिर से लिया गया है। चित्र संख्या १४ में प्रदर्शित हैं 'दो रानियाँ, एक रक्षक और हाथी-सवार'। मद्रास के निकट मामल्लपुरम् (जिसका लोकप्रिय नाम महाबलीपुरम् है) में पांचवीं शताब्दी का एक सुपरिचित छोटा-सा मंदिर है जिसे 'अर्जुन का रथ' कहा जाता है। इसी की एक दीवार पर यह उच्चित्र उत्कीर्ण है। इस मंदिर को छोड़ी, यहाँ तक कि सातवीं शताब्दी तक की तिथि अक्सर दी गई है, पर ऐसी क्लासिक, इतनी पूर्ण और शान्तिमय रचना को यह तिथि देना गलत और असम्भव है। बीच का फलक अत्यन्त श्रेष्ठ स्त्री-सौन्दर्य की एक उत्तम कृति है। इसमें अकित छरहरे और ललित शरीरों वाली दो सुकुमार स्त्रियाँ, लगता है, जैसे अपने गौखों में सन्तोषपूर्वक विश्राम-सा कर रही हैं (और आप देखेंगे कि अगली शताब्दियों में वे अस्थिर हो उठी हैं)। दोनों अत्यधिक सुन्दर, मनोरम और अभिजात मुद्राओं में खड़ी हैं। उनकी आकृतियाँ आकर्षक और हलका-सा बल खाए हुए हैं। टांगें लम्बी हैं और उनके ललित चेहरे दो अलग-अलग कोणों पर मुड़े हुए हैं। उनकी चारुता और गरिमामय सम्मोहन आकर्षक स्त्रीत्व के उत्तम उदाहरण प्रस्तुत करता है। वे जो कोई भी हों, निश्चय ही आध्यात्मिक अथवा बहुत धार्मिक प्रकृति की नहीं हैं। वे बस सुन्दर स्त्रियाँ हैं और इसी रूप में कलाकार ने उन्हें प्रस्तुत करना चाहा है।

बायें हाथ के गोखे में रक्षक है, जो एक लम्बा दंड हाथ में लिए हैं और इन दो स्त्रियों की अपेक्षा बहुत काफी लम्बा है। वह चौड़े कन्धों वाला सुन्दर पुरुष है। वह भी टांग पर टांग चढ़ाए सहज अविचलित मुद्रा में खड़ा है। जिस क्लासिक कलाकार ने इन तीन उल्लिखितों को तराशा था, उसके लिए नैसर्गिक मुद्राओं की विविधता कोई समस्या नहीं थी। श्रंकन में वह पूरा कुशल था। वास्तविकता से वह अच्छी तरह परिचित था और अपने इस ज्ञान का उपयोग विलक्षण सौन्दर्य के सृजन में करता था। जिनने यथार्थ को लाने में वह समर्थ था, वह दाहिने गोखे में बने हाथों में अपने सर्वोत्तम रूप में देखा जा सकता है। घोमी चाल और मोटी चमड़ी वाले इस विशाल पशु की यह बहुत ही उत्तम और यथार्थ आकृति है। इसमें इस पशु को पूरे अधिकार के साथ प्रस्तुत किया गया है।

अंत में, यह बात भी देखी जानी चाहिए कि अजन्ता (चित्र संख्या १३) की तरह ही मामल-पुरम् में भी चौबटे पर सजावट नहीं है। भित्ति-स्तम्भों पर अथवा फलक के ऊपर-नीचे की पट्टियों पर कठिनाई से ही एक-आध सजावटी रेखा होगी। इनमें क्लासिक सादगी पूरी तरह वर्तमान है।

## एक विशिष्ट कलाकृति

चित्र संख्या १५-१६ में प्रदर्शित 'मन्दिरों की ओर जाते दो जुलूम' गढ़वाल (उत्तर प्रदेश) के एक छोटे से मन्दिर में प्राप्त एक उत्कृष्ट लम्बो चित्रबल्लरी पर उत्कीर्ण है। यह एक विशिष्ट कलाकृति है जिसका मुकाबला संसार के किसी भी देश की सर्वोत्तम प्रतिभा-कृतियों से किया जा सकता है। विशेष दक्षता की चीज है आकृतियों के बीच रखी गई खाली जगहों के द्वारा भीड़भाड़ के अहसास का परिहार। साथ ही जुलूम वालों (पतले आदमी, मोटे आदमी, छरहरी स्त्रियाँ, माताएँ, नंगी स्त्रियाँ, वस्त्र लपेटे स्त्रियाँ, शिरोवस्त्र-सहित और उससे रहित पुरुष; ले जाई जानेवाली अनेक प्रकार की वस्तुएँ, विभिन्न टोकरियों में खाने; बांसुरियाँ और

ढोल, छतरियाँ और तलवारें और कितनी ही दूसरी चीजें) की मुद्राओं, उनकी हलचलों, आकारों और डील-डौलों में एक शानदार विविधता दिखाई गई है।

दो सरदलों में से ऊपर वाली में एक जुलूस दिखाया गया है जो दाहिनी ओर बढ़ रहा है और अन्त में एक मंदिर तक पहुंच रहा है, जहाँ द्वार-स्तम्भों के नीचे और पीढ़ियों पर बैठे गरीबों को भोजन और दूसरी चीजें बांटी जा रही हैं। जुलूस का नेतृत्व एक व्यक्ति कर रहा है जो राजा होना चाहिए, क्योंकि एक सेवक उसके सिर पर प्रतिष्ठासूचक छत्र ताने हुए है।

निचली सरदल में जुलूस बायीं ओर को बढ़ रहा है। उसमें अधिकतर स्त्रियाँ हैं और बाजे-वाले हैं। बायीं ओर एक भुका हुआ व्यक्ति किसी देवता की मूर्ति के आगे प्रार्थना कर रहा है और एक सेवक उसके ऊपर छत्र ताने है। उसके पीछे-पीछे ढोलबान और बांसुरीवाले चल रहे हैं। इनमें चौथी आकृति एक पूर्ण नग्न स्त्री की है जो बांसुरी बजा रही है और एक अत्यधिक सम्मोहक और रमणीक मुद्रा में हमारी ओर अपनी सुन्दर पीठ किए खड़ी है। पूरी कर्नामिक ग्रीक मूर्तिकला में इस श्रेष्ठ स्त्री-आकृति से सुन्दर कोई वस्तु नहीं मिलेगी। अन्य अनेक आकृतियाँ भी उतनी ही दक्षता से तराशी गई हैं। उदाहरण के लिए, सबसे दाहिनी ओर (चन्द्र देवता और उसकी पत्नी से ठीक आगे) उस युगल को देखिए, जिसमें स्त्री अपेक्षाकृत छोटी है और पुरुष की कमर में अपनी भुजा डाले है। इस निचली चित्र-बल्लरी के ठीक मध्य में किन्तु ही स्त्रियाँ हैं जो शर्मियान, चंदोवे अथवा मडप के बांग उठाए हैं, जिसके नीचे एक आदमी कोई पवित्र वस्तु सिर पर रखे लिये जा रहा है।

इन विभिन्न व्यक्तियों के तराशने में जो सौन्दर्य पैदा किया गया है, वह अद्वितीय है। सब हलके कदमों से आगे बढ़ रहे हैं। कुछ एक-दूसरे से बातें कर रहे हैं और कुछ अपने बोझ के नीचे दबे-दबे चल रहे हैं। कुछ बाजे बजा रहे हैं। तीन

प्रकार के ढोल, एक बांसुरी और एक शहनाई जैसा वाद्य हमें दीख पड़ रहा है। निचली वल्लरी में करतालों की भी सरलता से पहचाना जा सकता है। सबसे छोटा ढोल एक छोटा-सा लड़का बजा रहा है।

धीमे-धीमे बढ़ते अपने जुलूसों के साथ पूरी चित्र-वल्लरी में एक शान्त और सामंजस्यपूर्ण वातावरण प्रदर्शित है। इनमें यदि कोई समूह उद्दिग्न है तो वह उन भिन्नारियों का है जो मन्दिर की सीढ़ियों पर बैठे हैं। उन्हें बैसा होना भी चाहिए। अन्त में मैं आपका ध्यान निचली सरदल के सबसे दाहिनी ओर खींचना चाहूंगा, जहां चन्द्र देवता और उसकी पत्नी उभार देकर तराशी गई वक्र चन्द्राकृति पर बैठे हैं। चन्द्र देवता को एक मांसल व्यक्ति दिखाया गया है। वह अपेक्षाकृत बहुत छरहरी अपनी पत्नी की ओर मुड़ा बैठा है और उसके हाथ के संकेत से प्रकट है कि वह कोई बात जोर देकर कह रहा है। बात करते हुए युग्म की यह बहुत ही दक्षतापूर्वक तराशी गई छोटी-सी आकृति है।

## भारत में यूनानी कला

कुछ देर के लिए अपना ध्यान अब हम भारतीय कला के इतिहास के एक विचित्र परन्तु मनोहारी अध्याय की ओर ले चलते हैं। उत्तरी-पश्चिमी भारत के छोटे-से सीमांत क्षेत्र पर यूनानी संस्कृति-सम्पन्न पश्चिमी एशियाइयों (इनमें से अधिकांश रोम-माझ्राज्य के पूर्वी प्रांतों से आये थे) का आक्रमण हुआ था। इसके फलस्वरूप एक कला-रूप यहाँ विकसित हुआ जिसे आम तौर पर, यद्यपि गलत रूप से, गान्धार की यूनानी-बौद्ध कला कहते हैं। असल में इसमें भारी सन्देह है कि मुट्ठी भर वारतविक यूनानी क्या कभी इस कला-रूप को कोई सीधा योगदान दे सके होंगे। फिर भी यह बिलकुल निश्चित है कि सम्भवतः रोमन प्रभाव वाले एशियाइयों, ईरानियों और भूमध्य सागरवालों के माध्यम से कला के यूनानी तत्त्व पहली शताब्दी ईसा-पूर्व इस देश में पहुँचे। यह

बात फिर पूरे बल के साथ कही जानी चाहिए कि यह प्रभाव ऊपरी था, और भारतीय कला के इतिहास में इसका महत्व अस्थायी था। भारत के अन्य विशाल क्षेत्र इस यूनानी कला के बारे में कुछ नहीं जानते थे। वे अपने उसी निजी शैलीगत विकास में लगे रहे जो ग्राह्य रूपों से चलकर धीमे-धीमे उन क्लासिक रूपों तक पहुँचा, जिसका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है।

यह ध्यान में रखना अत्यन्त महत्व का है कि गान्धार की यूनानी-बौद्ध कला में भी शैलीगत विकास का ठीक वही क्रम रहा जो भारत के अन्य सभी हिस्सों में रहा। अन्तर सिर्फ इतना है कि गान्धार में रोमन-यूनानी तरवों की थोड़ी मिलावट रही। पहली शताब्दी ईसा-पूर्व में यूनानी-बौद्ध कला ठीक अपनी ग्राह्य शैली में मिलती है। जैसा कि शेष भारत में हुआ, उसी तरह ईसा की पहली और दूसरी शताब्दियों में इसने आरम्भिक विकास किया, और तीसरी में यह अधिक कुशल बनी। चौथी और पाँचवीं शताब्दियों में क्लासिक शैली विकसित हुई और उत्तम दक्षता, श्रेष्ठ सज्जना, गहन गरिमा, अभिजात्य, उच्च आदर्श एवं कौशल से पूर्ण कृतियाँ निमित्त की गईं। लगभग ५०० ईसवी से लेकर ६५० ईसवी तक गान्धार में भी रीति-वादी युग आया और इस युग के बाद की निधियों की कृतियाँ लगभग वैसी ही वारोक शैली की हैं जैसी कि उस काल में किसी भी दूसरे हिस्से में तराशी गई कृतियाँ हैं। इस प्रकार शैली की दृष्टि से भारत हमेशा एक देश रहा है।

गान्धार क्षेत्र पर यूनानी फैंगनों के प्रभाव के कितने हो सकते मिलते हैं। कपड़े और वेगभूषा यूनानी और रोमन वस्तुओं की नकल है, स्तम्भ और उनके शीर्ष रोम के स्तम्भों जैसे हैं। एन्थेस और शम्बावत (volute) के डिजाइन अक्सर जुड़े मिलते हैं और कुछ सिर हमें रोम की मानव आकृतियों और यूनान के गौन्दय-सम्बन्धी आदर्शों की याद दिलाते हैं। उदाहरण के लिए, माथे की सीध में सीधी बड़ आई, सरल रेखा-सी नाक जिसमें कही उठान-गिरान नहीं है। यूनानी कला

के इस हस्तक्षेप का सबसे महत्वपूर्ण योगदान है बुद्ध-मूर्ति का आविष्कार। अभी तक बुद्ध को मानव रूप में कभी प्रस्तुत नहीं किया गया था। आरम्भिक बौद्धों के मन में इतनी श्रद्धा थी कि बुद्ध का प्रति-निधित्व सदा एक प्रतीक ने (आमतौर पर बोधि वृक्ष ने) ही किया। ये विदेशी जो प्राचीन भारत के मीमांसकों पर आकर रहने लगे और बौद्ध बन गए, लगता है, बुद्ध की आकृति बनाने के लिए बेचैन हो उठे और उनकी मृत्यु के लगभग ४५० वर्षों बाद यूनानी-बौद्ध कलाकारों ने एक बुद्ध-मूर्ति का आविष्कार किया जो आधी यूनानी दार्शनिक जैसी और आधी बहुत-कुछ सुन्दर यूनानी देवता अपोलो जैसी थी। यह पूरी तरह काल्पनिक कृति ही बाद में प्रसिद्ध हुई और शेष भारत में इसमें भी बहुत काफी परिवर्तन लाए गए। (उदाहरण के लिए चित्र संख्या २४ में उड़ीसा के बुद्ध को देखिए)।

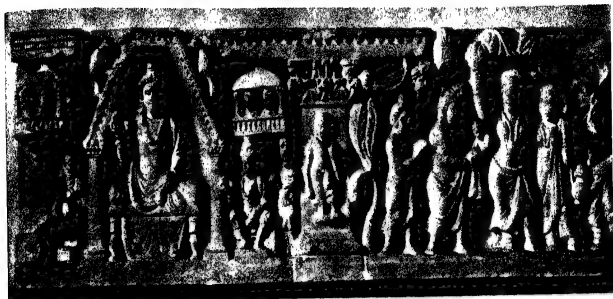
कितने ही लेखकों ने यह अटकल लगाई है कि सबसे अधिक यूनानी दीखने वाली आकृतियाँ सबसे शुरू की हैं और सबसे सुन्दर भी हैं। यह अटकल यूरोपीय पूर्वाग्रह का एक ठेठ नमूना है। सच्चाई इससे ठीक उलटी है। यूनानी प्रभाव मद्धिम गति से बढ़ा। पहली दो शताब्दियों की यूनानी-बौद्ध कला प्रायः ढंग की है अर्थात् बहुत कुछ अग्रगढ़ है। आकर्षक यूनानी-रोमन तत्त्व बाद की शताब्दियों में ग्रहण किए गए और ये चौथी और पाँचवीं सदियों में सबसे ज्यादा प्रभावी रहे। यह तब की बात है जब भारतीय कलाकार रूप-विधान में बहुत दक्ष था और विदेशी कला-रूपों के प्रति भी बहुत उत्सुक था, जिससे उन्हें भी अपनी शानदार कला-सिक कृतियों में समेट सके। ईसा की सातवीं शताब्दी की उच्च बारीक कला में कोई यूनानी तत्त्व कठिनाई से ही बचा दीखता है। यह वह युग है जब यूनानी कला पश्चिमी एशिया में सब कहीं खत्म हो चुकी थी और इसी प्रकार रोम में भी समाप्त हो चुकी थी। फिर भी गान्धार शैली की सबसे सजीव और कमनीय मूर्तियाँ ६०० ईसवी के बाद ही मिलती हैं। आप देखेंगे कि भारत में भी हर कहीं यही युग उत्कृष्टतम है। यह रीतिवादी

और बारीक कुशलता, उल्लासमय गति और सुकुमारता का स्वर्ण युग है।

## आरंभिक यूनानी-बौद्ध कला

तुलना का एक अच्छा आधार प्रस्तुत करने के उद्देश्य से एक पल के लिए हमें पीछे लौटकर प्रायः शैली की कुछ गान्धार उच्चित्र मूर्तियों का निरीक्षण करना पड़ेगा। इस काल का एक बहुत बढ़िया उदाहरण चित्र संख्या १७ में प्रस्तुत चित्र-वल्ली में है। इसके दायाँ ओर 'बुद्ध का जन्म' और बायीं ओर आधे में 'बुद्ध का अवतरण' दिखाया गया है। यह बात एकदम स्पष्ट हो जाएगी कि यह उच्चित्र लगभग उसी शैली का है, जिसका उपयोग चित्र संख्या ८ में सांची के 'राजकीय जुलूस' में किया गया था, और यह शायद उससे एक पीढ़ी पहले का है। इसमें सन्देह नहीं कि बुद्ध को मानव-रूप में दिखाने का यह पहला प्रयास है। अन्यथा लकड़ी के छज्जों पर से भाँकते हुए लोग, चलती हुई भीड़, सबके सब वंसी ही अग्रगढ़ मुद्राओं में तराशे गए हैं। बहुत बड़े सिर, संरचना की सादगी, पेड़ों का शीपचारिक रूप—ये सब सांची और दूसरी जगहों पर मिलने वाली प्रायः कृतियों की शैली में ही निमित्त हैं। यह दिखाने के लिए कि जब शिशु बुद्ध रानी मां माया के नितम्ब के दूसरी ओर प्रकट हो रहे थे, तब स्वर्गीय वाद्य बज रहे थे, छोटे बाजों (वीणा और ढोल) को अधर में लटका दिखाया गया है। चित्र-वल्ली के बीचोंबीच एक स्तम्भ है जिस पर रोम के एकेन्थस के पत्तों से सजा एक शीर्ष है और कुछ वस्त्र भी पश्चिमी-एशियाई जैसे दीख पड़ रहे हैं। इन बहुत थोड़े से यूनानी प्रभावों के बावजूद यह पुरा उच्चित्र प्रायः युग के किसी सांची उच्चित्र का निकट संबंधी प्रतीक होता है।

विशेष रूप से आन्ध्र राज्य के अमरावती और नागार्जुनकोंडा में अथवा उत्तर प्रदेश के मथुरा में ईसा की दूसरी शताब्दी तक शैली में अधिक कुशल कारीगरी तेजी से बढ़ती हुई पाई जाती है। गान्धार में भी समानान्तर विकास घटित हुआ है। ठीक



बुद्ध का जन्म (दाहिने) तथा बुद्ध का अवसरण (बायें) । गिस्ट पत्थर । गान्धार । पश्चिमी शताब्दी ईसवी ।  
(फोटो मुन्ने गुटमे, बेरिग)

चित्र १०



विदेनयो हाग विभव सा उन्नत । मोटी पत्थर । गान्धार । चौथी शताब्दी ईसवी ।  
 (कोटी पत्थर कानान शिपक के मध्य में था)

२१



चिदेमिमी को उपदेश देते हुए बुद्ध । (मिन्ट यन्त्र । साधुधारा । दूसरी पलायन ईगली ।  
(फोटो मूजे मुद्रम, पेरिस)

पृष्ठ १८





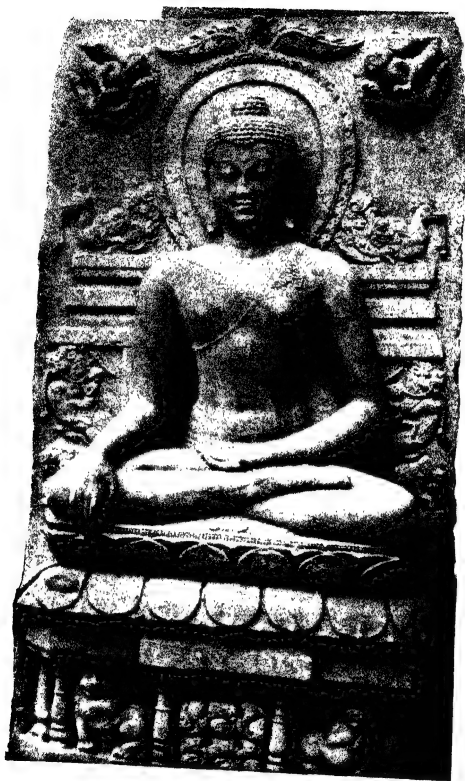


नागर्षदी के रूप में बोधिसत्व । शिष्ट पत्थर । गान्धार । छटा सनादरी का आरम्भ ।  
(फोटो : केन्द्रीय मन्त्रालय, लाहौर)





सूटे हुए बुद्ध । गलुआ पत्थर । उत्तर प्रदेश । पाचवीं सताब्दी का अन्त अथवा छठी का आरम्भ ।  
(कॉलेज भारतीय पुरातत्त्व सर्वेक्षण)



३६ रत्नगिरि के बुद्ध । बलुआ पत्थर । कटक (उड़ीसा) के निकट रत्नगिरि मठ में प्राप्त । छठी शताब्दी का आरम्भ ।  
(फोटो चार्ल्स फावरी)



मोने हृण् विष्णु । दुर्गा युक्ता, मामल्लपुरम् मे चट्टान पर उल्कीर्ण उच्चित्र । छठी शताब्दी का अन्न वा  
मानवी का आरम्भ ।  
(फोटो : चार्ल्स फावरी)

चित्र २५





शिव और पार्वती । देवगढ़ (उत्तर प्रदेश) के देवाग्रहार मन्दिर के एक पार्श्व पर गढ़ा उन्मिष ।  
छठी शताब्दी ईसवी । (फाटा सूचना एवं प्रसारण मन्त्रालय, भारत सरकार)







अमर (अमर) ये प्राण राटमनादि विर ।

सोपे रजनि १ आलो वाशी रको । राणि विप. १ मृदा से राजकुमार । एव नप के सण्ड, रा मे प्रा ।

३०० म ७३० ईपू. १ ।

(प्राण राटमनादि)



सोमिल्ल वा मत्त से दृश निर्दिष्ट निरु मण्डो सत्ति । मात्थार मेपाण । आरती जनाधरी का ज्ञानम ।  
(प्राचीन गुप्तायुग, लखनऊ)



सिंह और राम । राम (ब्रह्मा की वाण) से प्राप्त । अश्वी तारावरी का आराधन । पत्नी ।  
(काली चाली पावरी)



विष्णुर्नि शिव, महेशमूर्ति के रूप में । मल्लिकार्जुन की मुद्रा, वसुधै । आरुखी शलाखी देवकी । चन्द्राव  
काटकर बनाई गई । यति विद्याल ।  
(फोटो नाल्म फ़ावरी)

इसी समय कुछ अन्य रोमन-यूनानी तत्त्व भी प्रकट हुए हैं। चित्र संख्या १८ में 'उपदेश देते हुए बुद्ध' का बढिया उदाहरण देखिए। आकृतियाँ कहीं अधिक अच्छे अनुपात में ढली हैं। बुद्ध को बहुत सुन्दर रूप में तराशा गया है। वस्त्र उत्कृष्ट हैं। उतना ही रोचक तथ्य यह है कि दोनों कोनों में प्रस्तुत दो आकृतियाँ भारतीय नहीं, बल्कि मध्य-एशियाई हैं। आदमी एक लम्बा कोट और ढीला पाजामा पहने है। उसके पैरों में जूते हैं (यह पूरी तरह अभारतीय फैशन है) और उसकी पत्नी (दाहिनी ओर) यूनानी श्रंगरखा पहने है। अन्य दो व्यक्ति, जो यद्यपि नंगे पैर हैं, परदेशी मालूम पड़ते हैं। दाहिनी तरफ की लम्बी स्त्री एक टोपी अथवा टोप और यूनानी-रोमन वस्त्र पहने है। भित्ति-स्तम्भ कुछ मिश्रित रोमन कृति जैसे मालूम पड़ते हैं और बुद्ध के सिर पर एक छत्री है जो बिलकुल ही अभारतीय है। चेहरे भी बंसे ही हैं परन्तु सरचना और भाव बहुत-कुछ उसी ढंग के हैं जैसे कि दूसरी शताब्दी में भारत के किसी भी अन्य हिस्से में निर्मित किए जाते थे। साथ ही अतीत सबधी यह कल्पना भी मोहक है कि सब प्रकार के विदेशी यहां एक समाज में हिलमिल गए थे। वे अपनी विदेशी रुचियाँ भारत में लाए थे, पर कुछ सी वर्षों में ही वे रुचियाँ उन भारतीयों के समुद्र में, जिनके साथ वे विवाह-बन्धनों में बंध गए, लुप्त हो गईं।

इस विचित्र मेलजोल का थोड़ा-सा अनुभव चित्र संख्या १९, 'विदेशियों का विजयान्तव', की सुन्दर चित्र-बल्लरी में किया जा सकता है। यह एक लम्बी सरचना का हिस्सा है। इसके दूसरे हिस्सों में कितनी ही वेशभूषाएँ और स्त्री-पुरुष प्रदर्शित हैं, जिनमें भारतीय पुजारी, नंगे नर्तक लड़के, घुटे हुए सिरों वाले बौद्ध भिक्षु और बहुत-से मध्य एशियाई शामिल हैं। ये अपनी शांति-भयता, किसी भी अतिरिक्त के मुर्चकित परिहार, खाली पृष्ठभूमि में आकृतियों के सतुलित और सामंजस्यपूर्ण क्रम आदि बातों में क्लासिक की कोटि में आते हैं। इसमें भी वे ही मूलभूत भाव हैं जो चित्र संख्या १५-१६ में प्रस्तुत गढ़वा की आकर्षक

चित्र-बल्लरी में प्रदर्शित हैं। इस गान्धार चित्र-बल्लरी की केन्द्रीय आकृति लॉरिल के पत्तों का मुकुट छोड़े एक स्त्री है, जो रोमन वस्त्र पहने है। वह एक टहनी पकड़े है जो ताड़ की टहनी होनी चाहिए। सुदूर दाहिनी ओर हम एक मध्य अथवा पश्चिमी एशियाई व्यक्ति को देखते हैं जो एक चोगा पहने है, जिसे ऊपर कमर तक चढ़ाकर पेटो से बांधा गया है। इस पुरुष के दाढ़ी हैं, सिर पर लॉरिल की माला बधी है। यह एक मशक लिये है जो शायद शराब से भरी है और यह पैरों में छोटे जूते पहने है। इसके ठीक बाद एक दूसरा दाढ़ी-वाना विदेशी खड़ा है जो एक बड़ा शराब पिलाने का पात्र लिये हुए है। सुदूर बायीं ओर एक और दाढ़ीवाना विदेशी खड़ा है जो शराब की एक बड़ी सुराही लिये है। उसकी बगल में एक आधी ढकी स्त्री खड़ी है जो लॉरिल का मुकुट पहने है। वह उस जमाने के विशेष पात्र, बांगुरो के प्रकार के प्याले, से शराब पी रही है। एक डोलची केन्द्र में खड़ी 'विजय की देवी' (जो शायद यह भूमिका करनेवाली कोई अभिनेत्री है) की ओर मुंह किए डोल बजा रहा है। सयुक्त आयोनियन-कोरिन्थियन शीर्ष की रूपरेखा वाला एक भित्ति-स्तम्भ इस दृश्य को अगले दृश्य से अलग करता है। इसमें सन्देह नहीं कि इसमें यूनानी तत्त्व विशेष हैं। लेकिन उतना ही विशेष यह तथ्य भी है कि यहां हमें उसी शैलीगत मनोदशा के दर्शन होते हैं जो गढ़वा की चित्र-बल्लरी में है। जिस मूर्तिकार ने गढ़वा की चित्र-बल्लरी को तराशा होगा, वह कहीं अधिक महान कलाकार था और कहीं अधिक नाजूक सामग्री (बढिया दानेदार बलुआ पत्थर, जो सख्त नहीं होता और जिसकी परते अक्सर छिटक जाती हैं) पर काम कर रहा था।

### गान्धार क्लासिक कला

इसका चौथी और पांचवी शताब्दी का गान्धार शैली का भी क्लासिक युग है, ठीक उसी प्रकार जैसे भारत के अन्य सभी क्षेत्रों में, जहां यूनानी प्रभाव नहीं पहुंच पाया, वे हैं। यदि चित्र संख्या १९

की संरचना क्लासिक शैली का ठेठ रूप है तो उससे भी श्रेष्ठतर उदाहरण चित्र संख्या २० में प्रस्तुत चौथी शताब्दी की मूर्ति 'बोधिसत्व : एक राजकुमार के रूप में' है। बोधिसत्व वह व्यक्ति होता है जिसकी प्रकृति में ही यह बात निहित हो कि वह बोध अथवा ज्ञान प्राप्त करेगा और बुद्ध अथवा पूर्ण ज्ञानी बनेगा। राजकुमार की उत्कृष्ट याकृति यह बतलाती है कि अपनी सकल प्रकृति के वावजूद गान्धार में महान कलाकृतियों के सृजन की सामर्थ्य थी। हम चित्र संख्या १७ और वाई और के बोधिसत्व (अवतरण करते बुद्ध) पर पुनः दृष्टि-पात करें। इसी की प्रथम शताब्दी की ये रचनाएं आद्य शैली में तराशी गई हैं। यह एक अनगढ़ प्रयास है जिसमें बहुत थोड़ी प्रफुल्लता और उससे भी कम सुन्दरता है। इसके और चित्र संख्या १६ के बीच जो तीन सौ अथवा उससे भी अधिक वर्ष गुजरे, उनमें स्पष्ट है कि कलाकारों ने बहुत कुछ सीखा। उनकी रुचियां बदली, ज्ञान बढ़ा, और उन्होंने अपना एक मानदण्ड विकसित किया, जो क्लासिक भावना की सभी मुख्य विशेषताओं, गरिमा, अभिजात्य और उच्च आदर्शों, की अपेक्षा करता है।

चित्र संख्या १६ का बोधिसत्व मानवता का एक बढ़िया और सुस्थिर नमूना है। उसमें कुछ कुलीन तत्त्व हैं। राजकीय वेश का राजकुमार होने के कारण वह आभूषण पहने है। उसके सिर पर एक राजकीय पगड़ी है जिसके पीछे चार रिवनों के सिरे प्रभामण्डल के पार तक, जो यूनानी न होकर ठेठ ईरानी आविष्कार है, उड़ रहे हैं। मूर्तिकार ने अफगानिस्तान अथवा ईरान के किसी साथी कलाकार से इस प्रभामण्डल की नकल की होगी। ईरान की सासानी कला में चौथी शताब्दी में हर कहीं यह प्रभामण्डल पाया जाता है। वस्त्र आकर्षक और कमनीय है। वे अधिक नहीं हैं क्योंकि भारतीय कलाकार शरीर के काफी बड़े हिस्से को अनढका रखना ही पसन्द करता था। (यही कारण है कि बाद के दिनों में बुद्ध के वस्त्रों को इतना बारीक दिखाया जाता था कि आप नीचे का पूरा

बदन साफ देख सकते हैं। चोगे से शरीर को पूरा ढकना भारतीय कलाकार के लिए एकदम विदेशी धारणा है।) राजकुमार चप्पलें पहने हैं और यह चीज भी विदेशी है।

शरीर की तराश बहुत दक्षतापूर्वक की गई है। इसमें त्वचा, विशेषकर नाभि के चारों ओर का भाग, बहुत कमनीय दीख पड़ती है। बांहें बहुत उत्कृष्ट हैं। हाथ सुन्दर हैं। चेहरे पर वह शांति और स्थिरता स्पष्ट है जो भारत की क्लासिक कला का विशेष गुण है। भारत की क्लासिक कला यूनान की क्लासिक कला से नहीं निकली थी। वहां लगभग दस शताब्दियों पहले, ईसा-पूर्व पांचवीं शताब्दी में, एक विशेष क्लासिक स्थिति प्राप्त हो गई थी। भारतीय क्लासिक कला अपनी निजी, आन्तरिक प्रेरणा से प्रेरित होकर आरम्भिक स्थितियों में चलकर धीमे-धीमे और सश्लिष्ट रूप में एक शैलीगत विकास के पथ पर आगे बढ़ी है।

## रीतिवाद के प्रथम चिह्न

छठी शताब्दी के आरम्भ से इस बात के चिह्न प्रकट होने लगे थे कि भारतीय कलाकार अपनी शैली में परिवर्तन ला रहा है। वे पहले विशुद्ध क्लासिक भावना से अत्यन्त सूक्ष्म रूप में भिन्न होते हैं तथा सौंदर्य और आदर्श की क्लासिक धारणाओं को संकोचपूर्वक छोड़ने का प्रयत्न करते हैं, लेकिन ये भाव जोर पकड़ते जाते हैं और छठी शताब्दी के मध्य तक एक स्पष्ट रीतिवादी शैली हमें मिलने लगती है, जो अब विशुद्ध क्लासिक नहीं रहती है।

चित्र संख्या २१ में 'तप-साधना करने बोधिसत्व' का आकर्षक और नाटकीय उत्कीर्णन कला के प्रति ठेठ क्लासिक भाव से अलग हट आने का एक उदाहरण है। न सिर्फ विषय नया और असाधारण है, उसकी वस्तु भी चमत्कारपूर्ण है। राजकुमार गौतम सिद्धार्थ बुद्धत्व की खोज में कुछ समय तक धोर तप का मार्ग अपनाते हैं परन्तु शीघ्र ही बुद्धतापूर्वक और अन्तिम रूप में वह इसे छोड़ भी देते हैं क्योंकि यह स्पष्ट चिन्तन में सहायता नहीं देता। यह जानने की बात है कि उन

दिनों का कोई भी यूनानी मूर्तिकार सामान्यतः ऐसी वस्तु को अपना विषय न बनाता। उसका मन उसके प्रति उसी प्रकार विद्रोह कर उठता जैसे कि ईसा को सूली पर चढ़ाए जाने के विषय को लेकर करता। लेकिन भारतीयों की चिन्तन-पद्धति के लिए यह विचार, कि एक व्यक्ति अपने शरीर को यातना देकर आत्मा की उच्चतर स्थितियों को प्राप्त कर सकता है, एक अद्भुत विचार था। जीवन के उच्चतर लक्ष्यों के लिए सुख और आनंद के वलिदान को यह तत्परता उसके लिए एक प्रेरणाबल और उच्च कल्पना था। जब कि प्राचीन यूनानियों ने सबसे सुन्दर पुरुषों एवं सभ्य आकर्षक स्त्रियों को ही दैवी आकृतियों का विषय बनाया, भारतीयों (अथवा ईसाइयों) के लिए इस प्रकार का आत्मबलिदान ही उत्तम और सुन्दर विचार था।

इसमें उपवास करते बोधिसत्व को दुबलेपन की चरम सीमा तक घटाया दिखाया गया है। उसकी बाहें रस्सियों जैसी लगती हैं। पसलियां उभरी हुई हैं। गाल अन्दर बैठ गए हैं और आंखें अपने गढ़ों में गहरी घस गई हैं। वह इतना कमजोर हो गया है कि इच्छा करने के बावजूद अपने सिर को एकदम सीधा नहीं रख पाता। सिर बगल की ओर झुका हुआ है। दाढ़ी भी कितने ही दिनों से बड़ी हुई है। इसपर भी वह जीवन और मरण और ससार में कष्ट और शोक के कारणों पर गहरे विचार में पूरी तरह डूबा हुआ है।

यह एक सच्चा यथार्थवाद है। त्रिमका उपयोग एक आदर्श प्रयोजन के लिए किया गया है। इसमें यूनानी तत्त्वों को ढूँढ़ पाना बहुत कठिन है। दूसरी ओर, चकित करने एवं नाटकीयता लाने की स्पष्ट प्रवृत्ति उस क्लासिक यौनी से स्पष्ट रूप से दूर रह जाई है, जो सामंजस्य, शांति, स्थिरता और संतुलित सोन्दर्य में रस लेती है। निस्सन्देह यह रीतिवादी कला का आरम्भ है जिस क्लासिक कला को उत्कृष्ट कुशलता और अधिकारिता के साथ उत्कीर्ण किया गया है। यहां क्लासिक कला का उपयोग उसकी अपनी सीमाओं से कहीं अधिक

रूमानी और कहीं अधिक भावनामय प्रयोजन के लिए किया गया है।

चित्र संख्या २२ में प्रस्तुत तांबे की मूर्ति 'बुद्ध', जो बरमिघम में है, में भी विशुद्ध क्लासिक शैली से एक सूक्ष्म भिन्नता देखी जा सकती है। यह तांबे की ढलाई से निर्मित उत्कृष्ट रचना है और कला-कृति के रूप में अत्युत्तम है। तथागत की स्थिर एवं अभिजात मुद्रा से एक आश्चर्य प्रवृत्ति प्रकट है। उनका मुख शांति और दया से आग्लावित है। मस्तक समतल है। मुख पर सदा वर्तमान एक हल्की-सी मुस्कान खेल रही है। आश्चर्य की बात यह है कि वे इतने ज्यादा पतले वस्त्र पहने हैं कि उनके पूरे शरीर की रूप-रेखा वस्त्रों के पार साफ देखी जा सकती है। एक फ्रांसीसी विद्वान ने इसे गीले वस्त्रों का प्रभाव बतलाया है। यह उत्तर-क्लासिक है और विदेशी धारणा त्यागकर मानवीय शरीर को बहुत अधिक वस्त्रों से न ढकने की विशुद्ध भारतीय धारणा की ओर लौटना है। (उस काल के भारत में स्त्री और पुरुष सामान्यतः कमर से ऊपर अनढके ही रहते थे।) इस प्रकार जबकि गरिमामय हाव-भाव, कमनीय चेहरा, नजाकत से तराशे गए हाथ—ये सब उठाए और स्थिरता की दृष्टि से विशुद्ध क्लासिक है, वस्त्रों में से शरीर का इतना स्पष्ट प्रदर्शन करने का नाटकीय प्रभाव, एक बार फिर ठेठ क्लासिकवाद से हट आने का चिह्न है। प्रभामण्डन गायक है लेकिन मुझे सन्देह है कि यह भी चित्र संख्या २३ का अगनी आकृति अथवा चित्र संख्या २४ के 'रत्नगिरि के बुद्ध' के प्रभामण्डनों से एकदम भिन्न नहीं होगा।

अब चित्र संख्या २३ में प्रस्तुत मथुरा (उत्तर प्रदेश) से प्राप्त 'खड़े हुए बुद्ध' को पांचवीं शताब्दी की 'क्लासिक' कृति कहा गया है। निकट से ध्यानपूर्वक देखने पर स्पष्ट हो जाता है कि यह बात सही नहीं। निस्संदेह, यह विलक्षण आकार में तराशी गई एक उत्कृष्ट कलाकृति है। क्लासिक कलाकार के ज्ञान का इसमें पूरा उपयोग किया गया है, सुन्दर अनुपातों एवं आकर्षक चेहरे को आदर्श रूप देने की क्लासिक परिपाटी में इसे गढ़ा



गया है। यह एक रमणीक शीर्ष है, शांत और गंभीर। इसका भाषा ऊंचा है और अभिजात्य के भाव इसमें प्रकट हैं। दूसरी ओर 'शीले वस्त्रों का प्रभाव' भी अत्यन्त विशिष्ट है। (पतले विपके हुए वस्त्र में पड़े नाड़े के सूत्र तक को साफ देखा जा सकता है।) जो प्रभामंडल ईसा की तीन सौ से पांच सौ तक की क्लासिक शताब्दियों में पूरी तरह सादा था, अब भरावपूर्वक अलंकृत है। बारीक और भरावदार अलंकरण का आकर्षण क्लासिक शैली के लिए तो पूरी तरह अज्ञाना है। कोई सजावट वहां होती ही नहीं अथवा बहुत ही कम होती है (उदाहरण के लिए देखिये चित्र संख्या १२ में 'राजगिरि की नागिन', चित्र संख्या १३ में 'अजन्ता का नागराज', चित्र-संख्या १४ में मामल्लपुरम् की 'दो रानियाँ', अथवा चित्र संख्या १५-१६ की गढ़वा वाली सुन्दर क्लासिक चित्र-वस्तुधरियाँ)। शुद्ध रूप से क्लासिक सभी मूर्तियों में प्रभामंडल या तो सादे हैं या बिरे के साथ-साथ चारों ओर एक पतले-से बांडर से अधिक अलंकृत नहीं हैं। परन्तु खड़े हुए बुद्ध की इस मयूरा वाली शानदार मूर्ति का प्रभामंडल उत्कृष्ट अलंकरण का एक समूह ही तो है। यह केन्द्र के निकट कमल के पत्तों से घारभ होता है। सजावटी लेस के फीते पर फीते भगवान के सिर के पीछे के पूरे वृत्त को ढकते चले गए हैं। ये क्लासिक नहीं हैं। यह नवीनताओं और नई उत्कृष्टताओं की रीतिवादी खोज का एक ठेठ उदाहरण है।

'रत्नगिरि के बुद्ध' पूरी तरह रीतिवादी शैली में हैं। भगवान बुद्ध की जितनी भी मूर्तियाँ बनाई गई हैं, उनमें चित्र संख्या २४ एक उत्कृष्ट आकृति है और अभी हाल ही में खोदकर निकाली गई है। बुद्ध के यौवनपूर्ण चेहरे पर शान्ति और सौम्यता है। वे ध्यान में डूबे हुए हैं। हाँठों के कोनो पर एक हल्की-सी मोठी मुस्कान खेल रही है। विन्यास की दृष्टि से शीर्ष असाधारण है। वह यौवनपूर्ण और मनोरम है। यह तथ्य, कि कलाकार के सामने कुछ भिन्न और कुछ नया लक्ष्य था, स्वयं में रीतिवादी है। वस्त्र स्पष्ट ही इतने बारीक

बनाए गए हैं कि उन्हें कठिनाई से ही पहचाना जा सकता है। प्रभामंडल पुनः असाधारण है। गोल होने के स्थान पर वह अंडाकार है। ऊपर कोनों में उड़ती हुई दो परी जैसी नन्हों आकृतियाँ (इन दिव्य प्राणियों को 'विद्याधर' कहा जाता है) एकदम नई चीज हैं। ये पुष्पहार ला रही हैं। बोधि-वृक्ष को, जिसके नीचे बैठकर बुद्ध ने बुद्धत्व प्राप्त किया था, प्रभामंडल के ऊपर एक शानदार अलंकरण में बदन दिया गया है। सजावट के प्रेम ने मूर्तिकार को एक अत्यंत अलंकृत सिंहासन तराशने पर विवश किया है। उसके पृष्ठ भाग को विचित्र-से दैत्य धामे हुए हैं। पीठ के ऊपर दो काल्पनिक हंस हैं जो अपनी चौंचों में मोतियों के हार पकड़े हैं। इनकी पूछों के पर बड़े ही कल्पनामय हैं। सिंहासन के नीचे अतिरिक्त सजावटें हैं—सिंह, भित्ति-स्तम्भ और फूलों की कुण्डलियाँ। क्लासिक कला की सादगी और गम्भीरता यहाँ गायब हो चुकी है। रीतिवादी कला ने उसका स्थान ले लिया है और उसने जिन नये तत्त्वों से हमारा परिचय कराया है, वे हैं दर्शक को आश्चर्यचकित करना, उत्फुल्ल करना और पुराने विषयों में नवीनता लाना।

सोते हुए देवता से अधिक शान्त और सौम्य विषय और क्या हो सकता है? चित्र संख्या २५ में प्रस्तुत चट्टान काटकर बनाए गए आकर्षक चित्र 'सोये हुए विष्णु' का यही विषय है। यह फलक मद्रास के निकट मामल्लपुरम् की दुर्गा गुफा में है। फिर भी छठी-सातवीं शताब्दियों का रीतिवादी कलाकार इस विषय का चित्रण मात्र करके सन्तुष्ट न रह सका। इसीलिए 'विश्वनाथ' की कुण्डली पर लेटे हुए, मुप्त विष्णु की आकृति के साथ उसने आकाश में उड़ते दो नन्हे प्राणियों, नीचे तीन एकदम अनावश्यक आकृतियों तथा दाहिनी ओर दो अधिक बड़ी आकृतियों को जोड़ा। इन दो में से एक की अत्यधिक आश्चर्यजनक और नाटकीय मुद्रा है मानो वह अचानक ही पीठ मोड़कर चला जा रहा हो। यह भड़कीली कारीगरी का अच्छा प्रदर्शन है और इसमें एक बिल्कुल अप्रत्याशित गति है। नूतनता

और प्रचण्ड गति रीतिवादी कला की अपनी विशेषता है और यह विशेषता बाद की बारोक कला में अति-कल्पनाशीलता का रूप लेकर प्रस्फुटित हुई है। जब आप इस कलाकृति का मूल्यांकन करते हैं, तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि भारत के रीतिवादियों ने कला की कुछ अत्यधिक प्रशंसनीय और मनोरम कृतियाँ निमित्त की। इनमें ज्ञान और शिल्प को प्रभावी सौन्दर्य की एक गहरी संवेदना के साथ मिश्रित किया गया है।

यही बात चित्र संख्या २६ में प्रस्तुत, नई दिल्ली के राष्ट्रीय संग्रहालय की श्रेष्ठ कृति 'मथुरा के विष्णु' की आकर्षक खड़ी आकृति के बारे में भी सच है। गुलाबी बलुआ पत्थर से तैराशी गई इस शानदार मूर्ति में क्लासिक कला के सभी उत्कृष्टतम मूल्य, अर्थात् उसका आदर्शिकरण, पूर्णता का प्रयास और दैवी उत्कर्ष की धारणा, निहित हैं। शायद बड़ी-बड़ी आखें ही एकमात्र तत्व हैं जो शुद्ध रूप से क्लासिक नहीं हैं (सातवीं से ग्यारहवीं शताब्दी के युग में आखें अधिकाधिक बड़ी होती चली गईं)। जब आप इसके प्रचुर आभूषणों पर दृष्टि डालते हैं तो ज्ञात होता है कि यह उत्कृष्ट आकृति विशुद्ध क्लासिक नहीं हो सकती। कोई क्लासिक कलाकार ऐसा प्रचुर और भरावदार अलंकरण देकर आकृति की दिव्य सुन्दरता की ओर से दृष्टा का ध्यान नहीं हटायेगा। इस सजावट के अग्र हैं: भड़कीला मुकुट, कितने ही सारे हार और भुजबन्द, अलंकृत जनेऊ अथवा शान से बल खाता हुआ फूलों का हार जो रूमाल की तरह देवता की दोनों भुजाओं को लपेटे है, तथा कंधों पर पड़े रूमाली छल्लोंवाले बाल। मुकुट सुनार की कला का एक आदर्श नमूना होना चाहिए था और छठी शताब्दी की इस कृति में वह जितना अलंकृत है, उतना क्लासिक युगों में भी नहीं हो सकता था। (चित्र संख्या १३ के 'नागराज' का मुकुट बहुत बड़ा है, पर वह अनिवार्यतः मोतियों और हीरों का एक जमघट मात्र है और विष्णु के इस मुकुट का सा शानदार डिजाइन उसमें नहीं है।)

## रीतिवादी प्रचुरता

रीतिवादी कलाकार का सजावट की प्रचुरता के प्रति अनुराग व्यक्तिगत मूर्तियों के बदले उच्चित्र-संरचनाओं में ही अधिक अच्छी तरह देखा जा सकता है। दूसरा एक अच्छा उदाहरण है चित्र संख्या २७ में प्रस्तुत देवगढ़ (उत्तर प्रदेश) के दशावतार मंदिर के एक पादर्व पर खुदा एक विशाल फलक। इसका शीर्षक है 'नर और नारायण'। यहाँ केवल इन्हीं दो व्यक्तियों को प्रस्तुत करने के बदले आकृतियों का बड़ा जमघट लगा दिया गया है, जिनमें से अनेक बहुत ही सजीव और हलचल से पूर्ण हैं। पूरा का पूरा फलक एक विशेष जीवत और जिन्दादिली से पूर्ण है। दोनों राजकुमार अलग-अलग कोणों पर एक-दूसरे की ओर झुके हुए हैं। प्रत्येक के सिर पर एक विशाल मुकुट है और दोनों ही अपने एक हाथ से इशारे कर रहे हैं। इनकी टांगें भी अलग-अलग ढंग से स्थित हैं। इनके नीचे हिरण बैठे हैं और एक घेर बैठा है, और पीछे से दो छोटे सेवक प्रकट हो रहे हैं। इनके सिरों के ऊपर पांच सुन्दर प्राणी हार लिये आ रहे हैं और इन दोनों राजकुमारों के सिरों पर उन्होंने एक चंदोबा-सा तान रखा है। ये पाँचों दिव्य आकृतियाँ एक सजीव और उत्साहपूर्ण उड़ान भरती दीख रही हैं। केन्द्र में लटकी सुन्दर स्त्री उड़ान भरने का एक उत्कृष्ट अंकन है। उसकी टांगें उसके पीछे तैर रही हैं।

और जैसे यह सब काफी न हो, हम इस मूल दृश्य के ऊपर एक दूसरा स्वर्ग उत्कीर्ण पाते हैं, जिसके केन्द्र में त्रिमुख ब्रह्मा ऊपर से इस दृश्य को समर्थन की भावना से देख रहे हैं। अग्निस्राग्नों जैसे चार प्राणी पूरे जोर के साथ आकाश को चीरते हुए ब्रह्मा की ओर बढ़ रहे हैं। इनके रूमाल और पीते इनके पीछे लहरा रहे हैं जिससे उड़ान के अत्यधिक गतिमय होने का संकेत मिलता है। इस पूरे गतिमय दृश्य को अत्यन्त अलंकृत सजावटों, फूलों के सुन्दर आभूषणों के चौखटे पर चौखटे जड़ कर मढ़ा गया है। सबसे ऊपर की सरदल को दो छोटे

शेर दोनों कोनों पर धामे हैं और बीच में एक और उड़ता हुआ प्राणी है। इस फलक में कुल मिलाकर चौदह से कम आकृतियां नहीं हैं।

तो यह है रीतिवादी कला की विशेषता, जो शिल्प और रूमान में नहीं, तो प्रवृत्ति में क्लासिक कला से मूल रूप में भिन्न है। रमणीयता और आदर्शिकरण चौथी और पांचवीं शताब्दियों के क्लासिक कलाकार को तरह ही रीतिवादी कलाकार के भी प्रमुख भाव हैं पर प्रचुरता और नूतनता को लगन भी धीमे-धीमे उनके ऊपर छाती जा रही है।

क्लासिक की शान्ति और उसकी नितान्त सादगी नये फैशन के पहले शिकार बने। इनका स्थान सजीव उद्विग्नता और उलझन अथवा कम से कम अतिभराव के बढ़ते हुए प्रेम ने ले लिया। चित्र में अतिरिक्त आकृतियों को बड़ो ही रुचि के साथ लाया गया है और मानव एवं दिव्य जीव रूमानो दृष्टि से आकर्षक एवं आनन्द प्रद प्राणी बन गये हैं।

## विविधता, व्यक्तिवाद और अलंकरण

लगभग ७०० ई० तक रीतिवाद स्पष्ट बारोक शैली में विकसित हो जाता है। आठवीं, नवीं और दसवीं शताब्दियों में पूरे भारत में एक ही शैली प्रचलित रहती है। यह सम्भवतः देश में प्रथम तक अनुभूत अभिव्यक्ति का तीव्रतम और गहनतम रूप है। पश्चिमी और मध्य यूरोप में (विशेषकर अठारहवीं सदी में) बारोक शैली एक संक्षिप्त और अत्यन्त कृत्रिम कलारूप था, जिसे यूरोपीय कला की उच्चतम अभिव्यक्ति नहीं माना जाएगा। परन्तु सातवीं से ग्यारहवीं सदी के बीच के युग में भारतीय बारोक जबरदस्त मन्दिर-निर्माण के रूप में व्यक्त हुआ। लगता है, इसके रूप में भारतीय प्रतिभा ने अपने उच्चतम शिवर का स्पर्श किया। मोहक सौन्दर्य और उत्कृष्ट रमणीयता से पूर्ण हजारों कृतियां इस काल में रची गईं। उस युग में बेशुमार उच्चतर फलकों के निर्माण की ऐसी तीखी लगन थी कि कुछ मन्दिरों की दीवारों पर

लगभग एक हजार तक आकृतियां उत्कीर्ण मिलती हैं। इनमें से कितनी ही मूर्तिकला की महान कृतियां हैं जिन्हें सौन्दर्य की संवेदना और आनन्द से पूर्ण होकर तराशा गया है। बनावट और अतिरंजना के इस युग के अन्त में ही, जबकि शैली धीमे-धीमे 'रोकोको' में बदल रही थी, आ पाई। अलंकरण की लगभग एक मॉडी आसक्ति इस नई शैली की विशेषता है।

सातवीं ईसवी के आसपास, जब रीतिवाद में से बारोक विकसित होता है, हम पाते हैं कि पहली उत्कृष्ट कृतियों में रीतिवादी युग की तीन विनिष्टताएं हल्के रूप में व्यक्त हुई हैं। ये हैं—विविधता, व्यक्तिवाद और अलंकरण।

इनमें व्यक्तिवाद सम्भवतः सबसे उल्लेखनीय है, क्योंकि भारतीय कला में यह बहुत ही कम पाया गया है। रीतिवादी कला में विविधता और नयेपन की खोजें पहले ही व्यक्त हो चुकी थीं और कितने ही अध्वेताओं ने सजावट के प्रति अत्यधिक प्रेम भी उसमें पाया है, यद्यपि यह बात कि यह बारोक युग की एक महत्त्वपूर्ण विशेषता है, स्पष्टतः अनुभव नहीं की जा सकी है। लेकिन व्यक्तिवाद से तो दरअसल इनकार किया गया है और ऐसे अध्वेता भी हैं जो भारतीय कलाकारों को अनाम काम करने वाला ही मानते हैं। वे मानते हैं कि वे अपने लिए निमित्त नियमों पर सदैव और पूरी तरह चलते थे और अपनी कलाकृतियों में किसी भी प्रकार के व्यक्तिवाद अथवा मौलिकता का लाने में असमर्थ थे। संस्कृत में कितनी ही पुस्तकें हैं जिनमें भारतीय देवताओं की मूर्तियां बनाने के लिए नियम निर्धारित कर दिए गए हैं। लेकिन हाल के वर्षों में यह बात अधिकाधिक प्रकाश में आई है कि मूर्तिकारों ने अक्सर इन नियमों की उपेक्षा की है और बहुत स्वच्छन्दता बरती है। भारतीय मूर्तिकला का पूरा इतिहास अनुसरण की धारणा का विरोधी है, और यदि आप इस छोटो-सी पुस्तक में ही बुद्ध की विभिन्न मूर्तियों की आपस में तुलना करें तो आप पाएंगे कि बुद्ध की दो मूर्तियां भी एक जैसी

नहीं हैं। सबमें व्यक्तिवाद है और मौलिकता है, (जैसे चित्र संख्या २४ के बुद्ध के बहुत अधिक भिन्न चेहरे को छोड़ भी दें तो चित्र संख्या १६ के बुद्ध का सिर, उसकी अभिव्यक्ति और चेहरा-मोहरा चित्र संख्या २२ अथवा चित्र संख्या २३ के बुद्ध से बहुत अधिक भिन्न है)।

इन तीन प्रतिनिधि विशिष्टताओं का एक उत्कृष्ट उदाहरण चित्र संख्या २८ में प्रस्तुत जम्मू और काश्मीर राज्य के 'अखनूर' नामक स्थान से प्राप्त बुद्ध' में देखा जा सकता है। जम्मू के इस स्थान और काश्मीर में उश्करनामक ऐसे ही स्थान से निकाली गई पकी मिट्टी (terracotta) की प्रतिमाओं को सात सौ से सात सौ बत्तीस ईसवी के बीच की तिथि दी गई है। इन तीस से ज्यादा टेराकोटा मूर्तियों में कोई भी दो सिर एक समान नहीं हैं। केश-विन्यास में आश्चर्यजनक विविधता है तथा चेहरे के हाव-भाव और अन्य विशिष्टताओं में भी वे व्यक्तिवाद के कारण एक-दूसरे से भिन्न हैं। अखनूर का यह बुद्ध-शीर्ष स्पष्ट ही 'रत्नगिरि के बुद्ध' (चित्र संख्या २४) से स्पष्टतः भिन्न है। इसमें यूनानी अथवा गान्धार जैलीकालगमग हर प्रभाव समाप्त हो चुका है और साथ ही इन दो प्राचीन मठ-स्थलों से प्राप्त दूसरे बुद्ध-शीर्षों से भी यह बहुत ज्यादा भिन्न है।

इस बुद्ध-शीर्ष की मयसे आश्चर्यजनक नई चीज—एक तत्व जो अब तक कभी हमारे सामने नहीं आया था—बालों में लगा एक हीरो-जड़ा केशबन्ध है। यह आभूषण बहुत आश्चर्य में डालनेवाला है, क्योंकि सब जानते हैं कि बुद्ध ने शान-शीकन, अहंकार और वैभव का त्याग कर दिया था। यह तथ्य है कि सौ अथवा दो सौ वर्ष पहले क्लासिक युग में हर भारतीय और हर बौद्ध ने बुद्ध-शीर्ष पर हीरो-जड़े आभूषण का लगाया जाना बेहूदा ही माना होता और उसे बुद्ध के आदर्शों का निरान्त निषेध ही समझा होता। लेकिन यह अश्रुतपूर्व नवीनता सिर्फ एक धारम्भ है। उश्कर से प्राप्त बुद्ध की एक और टेराकोटा मूर्ति भिक्षु के वस्त्रों के ऊपर मोतियों का हार पहने

है और इनमें दो और सिर ऐसे पाए गए हैं जिनके बालों में हीरे-जड़े आभूषण लगे हैं। बारोक कला-कार व्यक्तिगत अलंकरण और हीरे-जवाहरात का इतना शौकीन है कि वह बुद्ध की मूर्ति को भी इनके बिना सहन नहीं कर सकता। जैसे-जैसे समय बीतता गया, बुद्ध की मूर्तियों को अधिकाधिक आभूषण पहनाए गए। ग्यारहवीं और बारहवीं सदियों में बंगाल से प्राप्त पाल वंश की मूर्तियों (देखिए, चित्र संख्या ४८) तक पहुँचते-पहुँचते सब बुद्ध-आकृतियाँ लम्बे मुकुट, अनेक हार, कुण्डल और कड़े पहनने लगी थी। इस असंगति से यह अच्छी तरह स्पष्ट है कि शैली, फंशन और हचि को पुरोहितीय ज्ञान के नियमों एवं कानूनों की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण माना जाने लगा था। मूर्तिकार अब धार्मिक लीकों की उपेक्षा करता है और सामाजिक फंशन का अनुसरण करता है।

विविधता और व्यक्तिवाद के इस प्रेम को दिखाने के लिए इस शैली के दो और उदाहरण प्रस्तुत किए जाते हैं: 'अखनूर के दो टेराकोटा-शीर्ष' (चित्र संख्या २६)। दोनों रूमानी, मोहक और मौलिकता से पूर्ण हैं। मैंने बायीं ओर की लड़की को 'सपनीली आँखों वाली महिला' और दायीं ओर के पुरुष को 'उदास चेहरे वाला राजकुमार' कहा है। महिला के हाँठ और आँखें पूरी तरह व्यक्तिवादी हैं, यहाँ तक कि वे रूप-चित्र (portraiture) का सकेत देती हैं। उसके केश-विन्यास की पूरी भारतीय कला में कहीं भी समानता नहीं है। इस संग्रह के हर स्त्री-शीर्ष का केश-विन्यास भिन्न है, यहाँ तक कि 'उदास चेहरे वाले राजकुमार' के सिर पर भी एक विचित्र प्रकार की बुनी हुई जालीदार टोपी है जिसके नीचे से उसकी कुछ घुघराली लटें रूमानी फंशन में नीचे बिखर रही हैं। जहाँ तक मेरा ज्ञान है, भारतीय कला के पूरे इतिहास में अब तक प्राप्त मूर्तियों में ऐसी जालीदार टोपी पहने कोई मूर्ति नहीं पाई गई है। मौलिकता, नूतनता, विस्मयकारी प्रभाव—ये ऐसे विशिष्ट साधन हैं, जिनके माध्यम से बारोक कलाकार अपने आदर्श को व्यक्त करता है। इनकी कलात्मक कुशलता

उत्कृष्ट है और दोनों सिर एक विलक्षण यद्यपि रूमानी विशिष्टता से युक्त कलाकृतियाँ हैं।

इस समय गान्धार कला में क्या हो रहा था? आठ सौ ईसवी तक यूनानी कला उतनी ही बारोक बन चुकी थी जितनी कि भारत के किसी भी अन्य प्रदेश की कला। यूनानी प्रभाव के कुछ अन्तिम चिह्न अब भी पाए जाते हैं—और यह ऐसा समय था जबकि रोम और बाइजेण्टाइन साम्राज्यों में कहीं भी यूनानी कला बाकी नहीं बची थी। दोनों साम्राज्यों में आरम्भिक क्रिश्चियन कला को रूप दिया जा रहा था, और यह शैली, सभी वर्णों के बौद्धों की मिश्रित आबादी वाले भारत के इस छोटे-से विचित्र कोने की शैली से, बहुत भिन्न थी। इस शैली का एक रमणीक उदाहरण चित्र संख्या ३० में प्रस्तुत है—'बोविसत्व का चित्रित गच शीर्ष'। उस समय तक पत्थर को तराशना छोड़ा जा चुका था। सातवीं शताब्दी से आगे की सभी गान्धार मूर्तियाँ गच अर्थात् बहुत बारीकी से ढाले जा सकने वाले एक प्रकार के ठण्डे प्लास्टर से निर्मित की गई हैं। यह सुन्दर और रूमानी प्राकृति दरअसल इतनी नाजुक और सलोनी है कि पहली नजर में कोई भी इसे स्त्री-शीर्ष ही समझ सकता है। लेकिन ऊपर के श्रोत पर मूखें बहुत साफ चित्रित हैं और हल्की नीली आँखों को भी अनुरजित किया गया है। विशाल और ऊँचा सुसज्जित शिरोवस्त्र भी चित्रित किया गया है और उसमें सोने के काम के चिह्न हैं। केशबन्ध से ऊपर उठा सोने का एक बड़ा आभूषण स्पष्ट दिख पड़ता है और इससे बंधे फीते बाये और दाये बिलरकर लहरा रहे हैं। बालों को अनेक लहरियों में जमाया गया है और कानों से बहुत बड़े सोने के कुण्डल लटक रहे हैं। इस मूर्ति में अन्य कितनी ही मूर्तियों की तरह, क्लासिक गरिमा, सरलता और कठोर संयम प्रमुख लक्ष्य न होकर, सौन्दर्य और आकर्षण ही प्रधान है। हाव-भाव, सौन्दर्य और रूमानियत अब सबसे ऊपर है। आप कह सकते हैं कि बारोक कलाकार अपने दिल को अपनी हथेली पर रखता है, जबकि क्लासिक कलाकार उसे भीतर छुपाए रहता था।

## बारोक प्रचुरता

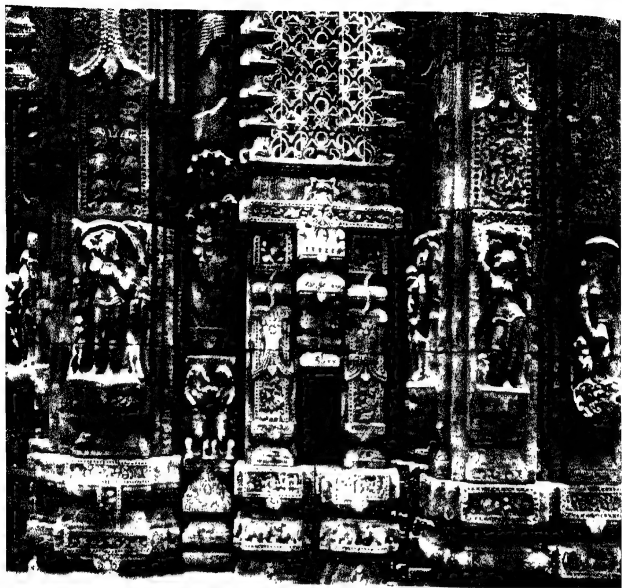
बारोक कला की सच्ची विशेषताओं को अलग अलग शीर्षों में नहीं, बल्कि बड़े फलकों में ही सर्वोत्तम रूप में देखा और परखा जा सकता है।

चित्र संख्या ३१ में प्रस्तुत उत्साहपूर्ण दृश्य पत्थर का एक उत्कीर्ण फलक है जिसमें 'उमा और शिव' (ईसा की आठवीं शताब्दी का आरम्भ) को दिखाया गया है। यह फलक अनेकानेक बढ़िया मंदिरों वाले और इस दृष्टि से अत्यन्त सम्पन्न मैसूर राज्य के एहोल नामक स्थान से प्राप्त सैकड़ों मूर्तियों में से एक है। (यह फलक अब बम्बई के प्रिंस आफ वेल्स संग्रहालय में है।)

इसकी केन्द्रीय सखना मूलतः वैसी ही है जैसी कि चित्र संख्या १३ में 'नागराज और उसकी रानी' शीर्षक क्लासिक फलक की है। लेकिन उस फलक में तो बस राजा और उसकी रानी और एक सेविका प्रदर्शित की गई थी, जबकि इस प्रेमी-युगल देवी-देवता को बारोक शैली की कहीं अधिक भरावदार प्रचुरता के बीच दिखाया गया है। वे नदी पर बैठे हैं और बड़ी संख्या में उपस्थित विचित्र प्रकार के प्राणियों से घिरे हैं। स्वयं शिव ने चार बांहें प्राप्त कर ली हैं। यह कई गुना करके पेश करने में रस लेने की बारोक वृत्ति का एक ठेठ फल है। शिव के सिर और कंधों के ऊपर माला लिये एक विद्याधर प्रखर गति के साथ तैर रहा है। वहीं तीन अन्य उड़ते हुए विचित्र-से संन्यासी भी अघर में लटके हैं और सबके सब सजीव मुद्राओं में हैं। देवता और देवी के नीचे दूसरे चुने हुए नमूने हैं, कुछ असाधारण-से प्राणी, जिनमें हर एक प्रजीव है, सामान्य से अलग है और चमत्कारपूर्ण है (ये हैं बौने प्रेत अथवा पिशाच जो अंग्रेजी की लोक-कथाओं की उदार भूतनियों के समान हैं)। इस फलक में वस्तुतः सभी कुछ सजीव और चुस्त है। शिव के विशाल मुकुट में, उनके और उनकी पत्नी द्वारा पहने जाने वाले अनेक गहनों में, उमा के आकर्षक शिरोवस्त्र में, संन्यासियों की वेशभूषाओं में, तथा पूरे फलक पर जड़े चौखटों



मन्मथगोपी श्री वेंकटेश्वर (उपेया) के बागल पोलिनिश के मन्दिर में (नवा अवस्था)।  
(फोटो चाल्मस फावररी)



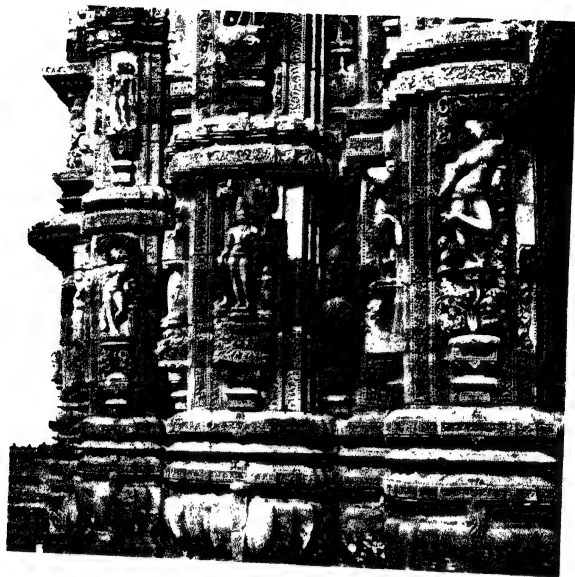
भुवनेश्वर ( ७ दिना ) के सुवर्णेश्वर मंदिर । भुवनेश्वर मंदिर का स्थापना १००० ईसावी ।  
( ७.११ ) वास्तुशास्त्र

पृष्ठ २४



यक्षी पार्वती । काये की मुनि (लगभग तीन फुट ऊंची) लगभग १०१० ईसवी ।  
(फोटो : राजकीय संग्रहालय, मसूरी, मद्रास)







दो मुर्तियाँ : भवभूषण की (बायाँ) मूर्ति और (दायाँ) मूर्ति पर गयी आर्चनिका। (फोटो : वासुदेव फाबरी)





एक भगवती देवता का मूर्ति (मध्य प्रदेश) के लक्ष्मण मन्दिर में।  
लगभग १००० ई.पू. (फोटो चार्ल्स फ्रांसीस)

२६



६०

मूर्तिमयी (मूर्तिमयी) । मूर्तिमयी पुष्प का मूर्ति । मूर्तिमयी । लम्बाय १००० ईसवी ।  
(मूर्तिमयी मूर्तिमयी)

के सुन्दर लता-वल्हरियों वाले डिजाइन में भराव और प्रचुरता दीख पड़ती है।

बारोक सुन्दर आकारों में बहुत रस लेती है और उपरोक्त फलक पर उसी रस के साथ एक नाजुक और संवेदनापूर्ण रूमानी दृश्य अंकित किया गया है। चित्र संख्या ३२ में एलिफेन्टा (बम्बई के निकट एक द्वीप) पर महेश-मूर्ति के रूप में शानदार शिव बारोक के एक और मूल तत्व को प्रदर्शित करता है। यह तत्व है प्रभावशाली महाकाय मूर्ति-निर्माण में अनुराग। कलासिक युगों में ऐसी विशालकाय आकृतियाँ किसी ने नहीं तराशी। इसका कोई अपवाद जानकारी में नहीं है। आकार तब ऐसा कोई तत्व नहीं था जिससे कलाकार आपको अभिभूत करना अथवा झुकाना चाहता। लेकिन यह त्रिमूर्ति देवता शिव अपने तिहरे मुखों के साथ इतना महाकाय है कि जब आप इसके सामने खड़े होते हैं तो इसके कुंडलों तक ही पहुँच पाते हैं। मुकुट ही मनुष्य की ऊँचाई से कहीं अधिक ऊँचा है। एक असिताम (basalt) पहाड़ी के गर्भ में ठोस चट्टान को काटकर बनाए गए मद्धिम रौशनी वाले गुफा-मंदिर की तली में स्थित यह अद्भुत मूर्ति बारोक युग की हो कृति हो सकती है। इस पर असामान्य होने का, नाटकीयता का और अद्भुत का प्रेम हावी है। इसे शानदार ढंग से तराशा गया है। शिव का चेहरा संवेदनापूर्ण और सुन्दर है। आँखें ध्यान-मुद्रा में बंद हैं। चेहरे पर मद मुस्कान है, यहां तक कि विनाशक शिव का चेहरा (बायाँ चेहरा) भी, जिसके सिर पर अलग मुकुट है, उदारतापूर्वक तराशा गया है। विशाल मुकुट की भरावदार सजावट, विशाल कुंडलों और शानदार हारों पर बहुत अधिक ध्यान दिया गया है। इनका गहरा अध्ययन किया जाना चाहिए। यहां जटिल पर सुगठित आकारों के आभूषणों में बारोक रुचि प्रदर्शित है। और यह सब बम्बई बन्दरगाह के एक छोटे-से द्वीप की सख्त 'पोर-फाइरी' चट्टान को काटकर तराशा गया है।

ईसा की नवीं शताब्दी के मध्य बारोक कला का एक दूसरा तत्व सामने आया। वह है स्त्रियों

की सुकुमार आकृति में एक ऐन्द्रिक रस। इन दिनों एक पूरा सम्प्रदाय ही विकसित हो उठा था, जिसे तन्त्र अथवा तान्त्रिक कहा गया है। यूनान के सुरादेव संबंधी (Bacchic) धर्म से इसकी बहुत समानता है। यह सुन्दर स्त्रियों की अघिकांगिक मूर्तियों में व्यक्त हुआ है। इनमें से एक सम्प्रदाय ने चौंसठ योगिनियों को समर्पित मंदिरों का निर्माण कराया (योगिनियाँ स्त्री-उपदेवियाँ हैं जो अपने भक्तों को अकथनीय शारीरिक आनंद भोगने के लिए जादुई शक्तियाँ प्रदान करती हैं—जिनमें एक हैं, पूरी तरह नग्न रूप में हवा में उड़ना)। इनमें से कुछ मंदिर संपूर्ण भारत के सर्वोत्तम मंदिरों में गिने जाते हैं। उड़ीसा की राजधानी भुवनेश्वर से थोड़ी दूर पर स्थित हीरापुर गांव का आकर्षक छोटा-सा गोल मंदिर ऐसा ही एक मंदिर है। यहां देवायतन के भीतर बड़ी विविधता के साथ चौंसठ योगिनियों को तराशा गया है। इनमें से कई बहुत गतिमय हैं। पशुओं के सिर वाली कुछ स्त्रियों के सिवा सभी स्त्रियाँ सुन्दर हैं। बाहरी दीवार पर छतरियों के नीचे सुन्दरी स्त्रियों की कुछ प्रतिमाएँ हैं, जिनमें चित्र संख्या ३३ की 'मुसकराती हुई योगिनी' (नवीं शताब्दी) एक है। यह एक यौवनपूर्ण सुन्दर आकृति है। इसकी मुस्कान मोहक है। बालों का एक विशाल गुच्छ हॉरे-मोतियों से भरा है। यह एक छोटी और मधुर-मधुर मुसकाती लड़की के सिर पर खड़ी है। यह सिर भी घने बालों से ढका है। दो छोटे पशु, जो शायद कुत्ते हैं, देवी की ओर देख रहे हैं। एक छोटा-सा सेवक एक लम्बी छड़ी वाली छतरी को (देवता अथवा राज की शक्ति की प्रतीक) देवी के सिर पर ताने है। अपने बायें हाथ में वह स्वयं एक प्याला धामे है, जो शायद शराब से भरा है, क्योंकि तान्त्रिकों के उत्सवों में शराब पी जाती थी। उसके दाहिने हाथ में शायद एक टेढ़ी तलवार धरी है। उसका शरीर लगभग पूरी तरह उभड़ा हुआ है। सिर्फ कमर पर वह कपड़े का एक छोटा टुकड़ा लपेटे है। लेकिन तगड़ियों, कंगनों, भुज-बन्धों, हारों, कुंडलों और बालों के गहनों के गुच्छे

वह पहने हुए है। कला की यह एक सुन्दर और महत्वपूर्ण कृति है जिसे आकर्षक स्त्रियों में बारोक की विशिष्ट रुचि के अनुसार अद्वितीय सौन्दर्य और गरिमा के साथ तराशा गया है।

### सजावट और अलंकरण

चौंसठ योगिनियों के मंदिर की दीवार सुन्दर स्त्रियों से भरी है। लेकिन १०० ईसवी तक दीवार की सादगी का स्थान असीम सजावट ले लेती है, यहां तक की मंदिरों की दीवारें अलंकरणों के विशाल जंगल नजर आने लगती हैं। फूल, बेल-बूटे, ज्यामितीय डिजाइन मुहार की एक-एक ईंच जगह को भर लेते हैं। इस भीड़-भाड़ में देवताओं और देवियों की मूर्तियां लगभग गायब हो जाती हैं। लेकिन 'अलंकरणों के इन जंगलों' में सुन्दरियां हर कहीं नजर आती हैं। लगता है, जैसे वे पेड़ों और लताओं से उग आई हों और स्वयं भी फूल और अंगूर की लताएं हों। अक्सर वे फूलों के अलंकरणों पर खड़ी और पेड़ों की शाखाओं से लिपटी रहती हैं। असल में तो बहुत हद तक वे वही पुरानी वन-देवियां और अम्तराएं हैं और पेड़ों और झाड़ियों में रहकर उन्हें कुसुमित करने वाली आत्माएं हैं। यह एक विश्वास है जो आज भी भारत के कितने ही हिस्सों में विद्यमान है। उन्हें पहले के नमूनों से अलग करने वाली वस्तु यह है कि इस बारोक युग में वे बहुत ही सुन्दर बालाएं बन गई हैं। इनमें अधिकतर बहुत कम वस्त्र पहने (लगभग नग्न) हैं और कभी-कभी बिल्कुल ही निर्वस्त्र हैं।

ऐसी ही एक शानदार बारोक शैली की दीवार भुवनेश्वर (उड़ीसा) की 'मुखेश्वर मंदिर की मुहार' है जो चित्रसख्या २४ में प्रदर्शित है। पहले के मंदिरों की सीधी-सादी दीवार का स्थान अब ग्राम तोर पर अनेक पहलुओं और कोणों वाली दीवार ने ले लिया है। वह बड़ी विविधता वाले अलंकरणों से, विशेषकर फूलों से, ढकी है। भित्ति-स्तम्भ और पीठिकाएं सभी फूलों से भरी हैं और इन फूलों में से सुन्दर बालाएं उभरती हैं, जो इस

अत्यन्त सजी-धजी दीवार पर जहां-तहां बिखरी हैं। इन बालाओं (संस्कृत में इनका ठीक नाम 'सुन्दरी' है) के अगणित विविध रूप हैं। तिरछी-आड़ी मुद्राओं और बारोक भाव-स्थितियों में ये पेड़ों की शाखाएं पकड़े हैं या अपने लहराते सपिल शरीरों के द्वारा जता रही हैं कि ये नागिनियां हैं। इनमें सभी किस्मों की जल-परियां अर्थात् पानी में रहने वाली उप-देवियां भी हैं। इस पूरी दीवार पर एक भी मूर्ति सम्प्रदाय से संबंधित नहीं है। बीच में स्थित छोटे-से गोखे में कोई मूर्ति शायद रही होगी, पर अब यह गोखा खाली है। इस सम्भावित एकमात्र धार्मिक मूर्ति के समक्ष दीवार के इस भाग में नौ आकर्षक बालाएं हैं जो सभी बड़ी सुन्दरता से तराशी गई हैं। इनमें कुछ वन-देवियां और कुछ उनकी सेविकाएं हैं, और ये सभी छोटे रूप में उत्कीर्ण हैं। इनमें अधिकतर विविध नृत्य-मुद्राओं में खड़ी हैं। एक अपने उठे हुए पैर से एक पेड़ को छू रही है। पुरानी मान्यता के अनुसार सुन्दर लड़की के पैर से छुआ जाते ही पेड़ खिल उठता है। इस ससज्जित दीवार का वैभव और सौन्दर्य बारोक शिल्पियों की योग्यता का एक अद्वितीय प्रमाण है। इस मंदिर की तिथि १०० ईसवी के लगभग मानी गई है।

पिछले अनुच्छेद में मैंने 'नृत्य-मुद्रा' का जिक्र किया है। पूरी भारतीय कला में आरंभिक युगों से ही नृत्य-कला अत्यन्त महत्वपूर्ण तत्व रही है और शायद ससार के किसी और देश में मूर्तिकला और चित्रकला में उसे उतना शामिल नहीं किया गया, जितना कि भारत में। नृत्य करती बालाओं और दिव्य नर्तकों या अम्तराओं के नृत्य-दृश्य ईसा-पूर्व दूसरी शताब्दी तक में चित्रित किए गए हैं। भरहुत के बौद्ध स्तूप के जंगले पर (चित्र सख्या ६) भुवनेश्वर के निकट उदयगिरि के जैन गुफा-मंदिरों में, और प्रायः सभी मंदिरों की दीवारों पर हर कहीं ये पाए जाते हैं। अजन्ता के प्रसिद्ध भित्ति-चित्रों, उड़ीसा के अगणित मंदिरों तथा दक्षिण भारत के देवायतनों में भी ये मिलते हैं।

दक्षिण भारत में, जहां उत्तरी भारत की अपेक्षा

तांबे की ढलाई का काम अधिक विकसित हुआ प्रतीत होता है, तांबे को सबसे सुन्दर आकृतियां वे हैं जिनमें नृत्य की गति अचानक एक जगह रोककर पुरुषों और स्त्रियों की विशेष मुद्राओं को सांचे में ढाल दिया गया है। इसका उदाहरण है शिव की तांबे की सुप्रसिद्ध आकृतियां। शिव को 'नटराज' अथवा नृत्य का देवता भी कहा जाता है। चित्र संख्या ३५ की देवी पार्वती भी ऐसी ही है जिसे १०१० ईसवी के पास-पास तांबे में ढाला गया था। महत्त्वपूर्ण बात यह नहीं है कि यह मूर्ति एक विशेष देवी की है, क्योंकि आकर्षक नृत्य-मुद्राओं में सुन्दर स्त्रियों की और भी कितनी ही मूर्तियां प्राप्त हैं जो किसी दिव्य प्राणी की नहीं, बल्कि रानियों की हैं जिन्हें उनके नामों से निर्देशित किया गया है। ये सभी लगभग निर्वस्त्र हैं और अपनी नृत्य-मुद्राओं में समान रूप से मोहक हैं। इन मुद्राओं में बांहों का सुन्दर अन्दाज, जिसकी ओर ये नर्तकियां विशेष ध्यान देती थीं, बहुत ही शानदार है।

ऐसी ही ऐन्द्रिक रूप में आकर्षक यह स्त्री-आकृति। इसका मुकुट लम्बा और जटिल ढंग से निर्मित है। यह प्रचुर मात्रा में बारोक आभूषण पहने है। इसकी नाक लम्बी और अभिजात है। कमर पतली है। स्तन गोल और भरे हुए हैं। यह हाथ और उंगलियों की कोमल और अभिव्यंजक मुद्राओं में से एक को प्रदर्शित कर रही है जिनके लिए भारतीय क्लासिक नर्तक प्रसिद्ध हैं। यह वस्तुतः भारतीय वारोक कला की विशिष्ट सुन्दरता का एक उत्तम उदाहरण है। पश्चिमी वारोक कला में (उदाहरणार्थ, फ्रांसीसी कलाकार बूशे या फ्रागो-नार के चित्रों में) स्त्रियों को मधुर सम्मोहक प्राणियों, शायद आदर्शकृत भेड़ें चराने वालियों या लहराते पर सब कुछ दरसाते बारीक कपड़ों में सजी नाजूक अभिजात महिलाओं, के रूप में तो चित्रित किया गया है, लेकिन ये सब कलात्मक कौशल की उस पूर्णता को नहीं पहुंच पाती जिसे भारतीय कला ने इस युग में प्राप्त किया है। ये बहुत अधिक कृत्रिम एवं कल्पित हैं। भारत में

निर्वस्त्रता बहुत स्वाभाविक है, विशेषकर इसलिए क्योंकि प्राचीन भारत में कोई भी स्त्री (विदेशी प्रभाव वाले गान्धार के सिवाय) ऊपर के वस्त्र नहीं पहनती थी। आकर्षक एवं गरिमामय नृत्य-मुद्रा भी यहां अत्यन्त सरलता से प्राप्त हो जाती है, क्योंकि दैनिक जीवन में, धार्मिक अनुष्ठानों और उत्सवों में नृत्य कालों के लिए बड़ा भारी महत्त्व रहा है। इस देश की अधिकांश बारोक कला-शैली ऐसे अलौकिक रूप से सुन्दर होने का यह एक कारण है।

ये गुण, कलात्मक प्रतिभा की यह पूर्णता उड़ीसा में भुवनेश्वर के अविद्वसनीय रूप से सुंदर 'राजरानी मंदिर के मुहार' (चित्र सं० ३६) पर बहुत अच्छी तरह प्रदर्शित हैं। कलात्मक कुशलता और सजावटी प्रचुरता का यह स्मारक, जो लगभग १००० ईसवी में पूरा किया गया, ललित और आकर्षक अलंकरणों से ढकी सुन्दर आकृतियों के अद्भुत रूप में क्रमबद्ध संयोजनों का एक स्मारक है। यह फूलों का एक जंगल है, जिसमें सुन्दर स्त्री-आकृतियां मानो उगती हैं। ये आकृतियां पेड़ों और फूलों की देवियां, सजीव वृक्ष-आत्माएं, जल-आत्माएं, कमलों से उत्पन्न जलपरियां, लताओं से लिपटी और पत्तों के मुकुटों के नीचे छुपी अस्तराएं हैं। ये सभी अत्यन्त आकर्षक और मोहक मुद्राओं में हैं।

यहां साम्प्रदायिक मूर्ति केवल एक है। वह है केन्द्र में बनी सुन्दर देवता वरुण की मूर्ति। शेष सब मधुर रूप में आकर्षक दर्जनों स्त्रियां हैं, जो पूरे मुहार पर छाई हैं और अपने पतले, बल खाते शरीरों तथा अपनी रमणीक और आकर्षक मुद्राओं से दर्शकों को आनन्द देती हैं। धर्म से इसका कुछ-न-कुछ संबंध है ही। ये वनदेवियां, जलदेवियां, पवन-परिया आदि आत्म्यानों, मिथकों एवं लोक-कथाओं की प्रकृति-आत्माएं हैं। परन्तु इन्हें पूरी तरह धर्म से प्रेरित मानना एकदम गलत होगा। ये उन महान शिल्पियों की कृतियां हैं जिनका प्रमुख प्रयोजन था सौन्दर्य की रचना करना, सुन्दर मूर्तियों को तरा-शना, और दर्शकों की आंखों को बही उल्लास देना,



जो सुन्दर आकृतियों को देखकर वे स्वयं महसूस करते थे। व्यापक दृष्टि से सोचें तो अन्य कलाकृतियों की तरह ये भी प्रचलित रुचि का ही परिणाम हैं। ग्यारहवीं शताब्दी में भारत के संस्कृत समाज की मांग थी आकर्षण, शोभा और सजावट से युक्त कलाकृतियां। हर समाज अपने मूल्यों के अनुरूप कला को ही प्राप्त करता है। आदिम समाज आदिम कला का सृजन करते हैं, संस्कृत युगों में संस्कृत कला पनपती है, और अन्य युगों में भी इसी प्रकार होता है।

## शोभा और आकर्षण

भारत में बारोकी की विशिष्टता यह है कि इन बालाओं को संस्कृत में 'अलस कन्याएं' नाम दिया गया है। निश्चय ही यह धारणा अधिक दुनियादारी से पूर्ण है जिसमें उनकी मूल वनदेवी प्रकृति लुप्त हो गई है।

चित्र संख्या ३७ में प्रस्तुत भुवनेश्वर (उड़ीसा) के लिंगराज मन्दिर की एक खिड़की में 'दो सुन्दरियां' शीर्षक आकृति है। ऐसे कितने ही स्त्री-आकृतियों के उत्कीर्णन खम्भों के रूप में व्यवहृत आकृतियां हैं। इनमें से पांच सीधी छड़ों का काम दे रही है। खड़ी आकृतियों के जोड़ों को अलग करने वाली लम्बी दरारों में से होकर हवा और रोशनी मंदिर के कक्ष में आ रही है। पेड़ और पत्ते अब भी वहां हैं पर उनका महत्व घट गया है और पूरा का पूरा ध्यान ललित स्त्री-आकृतियों की सुन्दरता पर ही जाता है। उपरोक्त दो में एक, बायीं ओर वाली, अपने को सीधा ताने खड़ी है और मुसकरा रही है। दायीं ओर की आकृति नीचे की ओर देख रही है और मुसकरा रही है। यहां यह पाद रखना चाहिए कि यह पत्थर, जो १०० वर्षों की धूप और वर्षा को सहकर खुरदुरा हो गया है, कभी चिकने और चित्रित पलस्तर की पतें देकर समतल किया जाता था।

अब हम यह जान गये हैं कि भांसी के निकट मध्य प्रदेश राज्य के खजुराहो में, तांत्रिक विधियों के आधार पर, जिनका जिक्र मैं ऊपर कर चुका हूँ,

बहुत कुछ निर्मित किया गया था। खजुराहो जाने वाले लोग आलिगित स्त्री-पुरुषों की अनेक मूर्तियां देखकर आश्चर्य में पड़ जाते हैं। लेकिन यह उस विशेष धार्मिक सम्प्रदाय का केवल एक पक्ष था जो इस बात का उत्कट विश्वास था कि सभी प्रकार के आनन्दों से पूर्ण यह पार्थिव अस्तित्व उपभोग का जो भी मौका दे, उसे झपटकर पकड़ लेना चाहिए। इन संकड़ों मूर्तियों तथा इस युग की अन्य सभी मूर्तियों में प्रमुखतम महत्त्व का तथ्य यह है कि इन मूर्तिकारों का लक्ष्य रहा है स्त्री और पुरुष दोनों आकृतियों की चारूता और सुन्दरता को उभारना और उसे मूर्त करना। उत्कीर्णन प्रायः सर्वत्र शानदार हैं और मानवीय आकृतियों के आकर्षणों को रस लेकर उभारा गया है। अक्सर सोने और चांदी की धातुओं और सख्त हीरों से बने आभूषणों के कड़ेपन को कोमल शरीर के मुकाबले में रखकर शरीर की कोमलता को और भी अधिक बढ़ा दिया गया है। जिस प्रकार अधिकांश पश्चिमी कला में चित्रकारों और मूर्तिकारों ने शरीर की सुन्दरता में रस लिया है, उसी प्रकार इन डेढ़ सौ अथवा दो सौ सालों के इस युग में भी भारतीय कला ने अनावृत मानवीय आकृतियों की शोभा, लोच और आकर्षणों में विशेष रुचि ली है।

इन दो सम्मोहक आकृतियों को इस पूरी रूप-रेखा के एक हिस्से के रूप में देखना रुचिकर लगता है। चित्र संख्या ३८ में मैंने इसीलिए भुवनेश्वर के लिंगराज मंदिर के मुहाने का एक बड़ा हिस्सा दिया है। इस हिस्से का फोटो बहुत ही कम लिया गया है क्योंकि इस हिस्से में अद्विन्दुओं को नहीं आने दिया जाता, और शायद छपा तो यह कभी भी नहीं है क्योंकि इस हिस्से में यह मंदिर १०५० ईसवी से ही अत्यन्त पवित्र माना जाता रहा है और इसमें अभी तक पूजा की जाती है। इसकी तुलना यूरोपीय नगरों के बड़े गिरजाघरों से की जा सकती है। भुवनेश्वर का यह सत्रमे बड़ा मंदिर है। इसकी लाट नगर के मंदिरों में सबसे ऊंची है। इसका आकार बड़ा शानदार है और यह स्थापत्य-कला का एक आश्चर्य ही है। साथ ही यह

ग्यारहवीं शताब्दी के चलन, प्रचुर और भरावदार अलंकरण का एक मुखर स्मारक भी है, हर पत्थर की कोर फूलों तथा ज्यामितीय अलंकरणों से सजी है। अलंकरणों की अन्तहीन कतार संकड़ों की सख्या में निमित छोटे-छोटे गोखों में स्थापित मूर्तियों के द्वारा भंग होती है। जंसा कि इस चित्र से प्रकट है, इन आकृतियों में मुख्य रूप से एक-दूसरे से प्रेम के चोचले करते ललित स्त्री-पुरुष शामिल हैं, लेकिन धर्म-गुरुओं और उपदेशकों तथा श्रोताओं-शिष्यों एवं विद्याधियों के पंक्तिबद्ध समूहों के दृश्य भी यहां हैं। चित्र संख्या ३८ के इस हिस्से में एक भी देवी आकृति नहीं है (गदा पकड़े बंठी आकृति लकुलीश की हो सकती है)। मंदिर की मुहार के दूसरे हिस्सों में देवताओं और देवियों के कुछ उत्कीर्णन हैं अवश्य पर यह अच्छी तरह स्पष्ट हो जाता है कि कुछ विद्वानों की यह धारणा, कि पूरी भारतीय मूर्तिकला धर्मपरक है, प्रस्तुत साक्ष्य से एकदम प्रमाणित नहीं होती। यह पूरी दीवार पार्थिव सत्ता के सौन्दर्य, शोभा, आकर्षण एवं उनके उपयोग में कलाकार के रस की घोषणा करती है। अलंकरणों की वारीकी और कोमलता आश्चर्य में डालने वाली है।

मध्य प्रदेश राज्य में खजुराहो दूसरा प्रसिद्ध स्थल है जहां भारत के कितने ही अत्यन्त उत्कृष्ट मंदिर एकत्र हैं। लगता है, दसवीं और ग्यारहवीं शताब्दियों के कलाकार मात्र अलंकरण की अपेक्षा मानवीय आकृति की शोभा में कहीं अधिक रस लेते थे। एक राज्य से दूसरे राज्य में मिलनेवाले स्थानीय अन्तर्गों का यह मतलब नहीं कि प्रचलित बारोक शैली में हट आया गया हो, इसका अर्थ यही है कि किसी ने एक की अपेक्षा दूसरे पक्ष पर ज्यादा जोर दिया है।

यह बात यहां प्रस्तुत खजुराहो के चार उदाहरणों से बहुत अच्छी तरह स्पष्ट हो जाती है। चित्र संख्या ३९ में है 'दर्पण देखती बाला' (यह चित्र यहां के अनेकों मंदिरों में से एक, लक्ष्मण मंदिर में से लिया गया है)। यह एक 'अलस बाला' है। बड़ी आंखों वाली यह मुन्दरी टेढ़ा करके पकड़े हुए दर्पण

में स्वयं को प्रशंसापूर्वक निरख रही है। इसका सरस सुगठित शरीर, जो हारों और फीतों, सजी हुई तगड़ियों और सुंदर कंकणों से अलंकृत है, बड़ी ही सम्मोहक मुद्रा में है। इस मुद्रा में उसके स्त्री-शरीर की सब बलखाती रेखाएं और लोच उभर आए हैं। एक अलौकिक पशु उसकी ओर मुंह किये खड़ा है और इतने विपुल सौन्दर्य की ओर से अपनी आंखें हटा नहीं पा रहा है।

चित्र संख्या ४० में प्रस्तुत 'पुरुष का घड़' भी पुरुष-शरीर के सौन्दर्य को लगभग समान रूप से उभारता है। यह पुरुष अनेक आभूषणों, जवाहरातों और भालरों से सजा है। इस बात पर विश्वास नहीं किया जा सकता कि कोई पुरुष आभूषणों के ऐसे भारी बोझ को डोता घूमता होगा। लेकिन जब हम अन्य युगों में कितने ही देशों की प्रसाधारण वेगभूषाओं, मलमल, लेस और भालर, जजीरें, झंगूठियां, छठारहवीं सदी में यूरोपीय लोगों द्वारा पहने जाने वाले नकली बालों आदि का विचार करते हैं तो यह बात निश्चित प्रतीत होती है कि भारत में ग्यारहवीं शताब्दी में कुछ पुरुषों द्वारा ऐसे व्यक्तिगत आभूषण सचमुच ही पहने जाते रहे होंगे। अधिक आश्चर्य की बात यह है कि इतने अधिक अलंकरण के बावजूद मूर्तिकार सुन्दर पुरुष-आकृतियों को इतनी कुशलता के साथ उभारने में सफल रहा है।

लेकिन हम निश्चयपूर्वक कह सकते हैं कि कलाकार तब सबसे अधिक खुश होता है, जब वह मानव-शरीर की ठेठ सुन्दरता पर अपना अधिकांश ध्यान केन्द्रित कर रहा होता है। चित्र संख्या ४१ में खजुराहो से ही ली गई वामन मंदिर की एक 'बाला' की बल खाती आकृति में यह बात देवी जा सकती है। बागीकी से देखने वाले यह पायेगे कि अधिकांश भारतीय मूर्तियों की तरह ही यहां भी अधिकतर आकर्षक आकृतियां, विशेषकर स्त्रियों की आकृतियां, नृत्य-मुद्राओं में ही हैं। प्रस्तुत स्त्री के शरीर पर बहुत ही कम कपड़े हैं और संभवतः उसे ओडिसी नृत्य की एक सुन्दर मुद्रा में मूर्त किया गया है। इसका एक पैर पीछे की ओर झूल रहा है और

यह पश्चिमी बैले नृत्य की ट्रायसीम (troisième) मुद्रा के समान है। अब हम अतीत के आद्य युग की तरह (चित्र संख्या ५) रुढ़ और सीधे-समझ दृश्यों तक सीमित नहीं रहे हैं, मूर्तिकार अब लहराती आकृति के पृष्ठ-देश में नया सौन्दर्य और लालित्य देखता है।

देवताओं की आकृतियाँ भी, जैसा कि चित्र संख्या ४२ के 'देवता और देवियाँ, दो बालाओं के साथ' (खजुराहो), से प्रकट है, अब रुढ़ के स्थान पर सहज मुद्राओं में खड़ी होती हैं और उन्हें सुन्दर मुकुट और आभूषणों से सुसज्जित मानव-आकृतियों के रूप में पेश करने की ओर विशेष ध्यान दिया गया है। अपने हाथों में वे अपनी दिव्य शक्तियों के प्रतीक लिए हैं। मिट्टी का कलश, गदा, सर्प और एक पुस्तक का पृष्ठ। लेकिन जो बाला वहाँ खड़ी है, वह सहज होकर अपनी पीठ हमारी ओर किये है मानो अपने आकर्षणों से हमारी आँखों को तृप्त कर रही है।

शायद इस बारोक शैली की सबसे विशिष्ट रचना चित्र संख्या ४३ में प्रस्तुत 'वनदेवी' की विलक्षण कोष्ठक आकृति है। यह पुरुषों, स्त्रियों, बेतालें, पिशाचों, अलौकिक पशुओं और ऊपर उठे हाथियों की विविध आकृतियों के साथ मिलकर खजुराहो के लक्ष्मण मंदिर की एक कड़ी को धामे है। यह कड़ी देवायतन के अन्दर एक बृहद् स्तम्भ के शीर्ष पर रखी है। मूर्तिकार के उत्साह और सुहृत् के पक्ष में जितना भी कहा जाय कम है, कि उसने दृष्टि से ओझल ऐसे एक स्थान में भी ऐसे आह्लादकर सौन्दर्य को तराशा है। मंदिर के कक्ष की छत के पास अंधेरे में उसे कठिनाई से ही देखा जा सकता है। इस नृत्य-मुद्रा के संगीत से व्यक्ति तत्काल ही प्रभावित होता है। यह लहरदार मुन्दर आकृति यद्यपि निस्संदेह एक वृक्षदेवी की है, पर, लगता है, इसे नृत्य के बीच इस मुद्रा में मूर्त कर लिया गया है। इसका ऊपरी आधा शरीर मुड़ा हुआ है। लेकिन इस आकर्षक मरोड़ में उसका पृष्ठ और वक्ष दोनों ही प्रदर्शित हैं। उत्कीर्णन बहुत ही उत्कृष्ट है। गुच्छे और फीते, नर्तकी के

अचानक मरोड़ खा जाने के साथ झूल उठे हैं। पेड़ को, जिसमें वह रहती होगी, बहुत कुछ मेहराब की आकार के अलकरण में बदल दिया गया है। अलौकिक पशु और बौने दैत्य उस शीर्ष को धामे हैं, जहाँ से आरम्भ करके उसका स्मारक कड़ी तक पहुँचता है। शीर्ष और कोष्ठक की यह जटिल रचना असली बारोक आकृतियों से भरपूर है। इससे अधिक जटिल यह शायद ही बनाई जा सकती थी।

### उड़ीसा में बारोक का अन्त

यद्यपि भारत के अधिकांश स्थानों में बारोक शैली रोक-रोकी में परिवर्तित हो गई, पर उड़ीसा में १२५० ईसवी जितनी बाद की तिथि में बना एक शानदार स्मारक है, जिसे एक प्रकार से बारोक कलाकार का, मानव-शरीर की भव्यता में उसकी आस्था का, अन्तिम जोरदार दावा कहा जा सकता है। यह है कोणार्क का प्रसिद्ध और निश्चय ही अद्वितीय सूर्य मन्दिर।

इस पुस्तक में मैंने ऊपर कहा है कि भारतीय मूर्तिकला 'बहुत थोड़े, कुछ अपवादों को छोड़कर', उच्चतर मूर्तिकला है। 'गोलाकार' में बनी मूर्तियाँ कभी-कभी ही दोख पड़ती हैं। यहाँ (चित्र संख्या ४४ और ४५ देखिये) तेरहवीं शताब्दी के मध्य में इसके कुछ आश्चर्यजनक अपवाद हमें दीख पड़ते हैं। ललित और बृहद् आकार की ये दिव्य संगीतकार लड़कियाँ, कोणार्क के सूर्य मन्दिर की ये देवी अप्सराएँ, पूरी तरह गोलाकार में निर्मित हैं। ये त्रिआयामीय आकृतियाँ हैं। ये दीवार से दूर, खुले आकाश के नीचे खड़ी हैं। दूर से ही इन्हें अपने बाजे बजाते देखा जा सकता है। ये बाजे हैं—करताल, वागुरी और ढोल। इन्हें कला की सबसे आकर्षक और ललित रचनाओं में गिना जाना चाहिए। अपने विद्याम, सशक्त शरीरों में ये बीसवीं शताब्दी के प्रसिद्ध फ्रांसीसी मूर्तिकार आरिस्तीद माइलोल की कृतियों की याद दिलाती हैं। इनके पंर नृत्य के लिए तैयार हैं और संगीत की लय के साथ ताल दे रहे हैं। ये जीवन और

चेष्टा से पूर्ण उत्कृष्ट कलाकृतियाँ हैं और फूले हुए केश-गुच्छों का 'बूफी' (bouffi) सा जुड़ा बनाये हैं और मुकुट तथा आभूषण पहने हैं। भारतीय कला में कहीं इनकी समानता नहीं है और ये इस बात का एक और उदाहरण प्रस्तुत करती हैं कि भारत का कलाकार व्यक्तिगत स्तर पर पूरी तरह स्वतंत्र था और मौलिक मूल-शक्ति से सम्पन्न था। यह बारोक युग की इस विशेषता के भी अनुकूल है कि मुंडेर पर स्थित इन असराओं जैसा असामान्य कुछ तराशा जाये। बारोक नये से, आकर्षक से, और असामान्य से विशेष अनुराग रखता है।

## दक्षिणी भारत में बारोक

उत्तरी भारत की तरह ही दक्षिणी भारत में भी बारोक उसी समय विकसित हुआ, लेकिन आरंभ में सादा और कम आडम्बरपूर्ण आकृतियाँ बनाई गईं। परंतु बारहवीं शताब्दी तक पहुंचते-पहुंचते इसमें भी उतनी ही भरावदार, विविध और भड़कोली आकृतियाँ बनाई जाने लगी जैसी कि उत्तर भारत में हर कहीं मिलती हैं। उदाहरण है चित्र-संख्या ४६ में प्रस्तुत एक दाढ़ीवाले ढोलची के साथ 'नर्तकियाँ' जो चिदम्बरम् (तमिलनाडु) के महान शिव मन्दिर में हैं।

यह एक सजीव दृश्य है। इसमें चार नर्तकियों को प्रकुल गति एवं ओजपूर्ण नृत्य-मुद्राओं में मूर्त किया गया है। सबसे बाईं ओर की लटकी अपने दोनों हाथों से ढोल बजाने का भाव प्रदर्शित कर रही है। इन चारों की आकृतियाँ ललित हैं और इनके मुकाबले में दाढ़ीवाला ढोलची, जो अपने पैर से लय पर ताल भी देता जाता है, विचित्र संन्यासी जैसा प्रतीत होता है। इनके ऊपर चलते हुए शेरों की एक चित्र-वल्गरी है। ये शेर बहुत कुछ अलौकिक रूप में बनाए गए हैं। दोनों ओर सुन्दर रूप में सरचित बेलें बनी हुई हैं। निकट से देखने पर पता चलता है कि लड़कियाँ बड़ी सख्या में हार, कंकण, कुडल और छल्लों वाली जड़ाऊ तगड़ियाँ पहने हैं जिनमें झलक रहे हैं। यह सब बारोक रुचि के अनुकूल ही है। आश्चर्य की बात

यह है इनमें कोई भी पुंघरु नहीं पहने हैं, पर यदि हम थोड़ा ऊपर देखें तो वे पिंडलियों के पास बंधे दीखते हैं, जो कुछ असामान्य-सा है।

अगले दो चित्र (चित्र संख्या ४७-४८) पूर्वी भारत से लिए गए हैं। चित्र संख्या ४७ उड़ीसा में मयूरभंज के खिचिग स्थान से प्राप्त ठेठ बारहवीं शताब्दी की एक कृति है जिसमें 'देवी गंगा' (गंगा नदी) को उत्कीर्ण किया गया है। प्राचीन रोम की तरह ही यहां भी नदियों की अपनी सांकेतिक दिव्य आकृतियाँ होती थीं और वे बंधव देने वाली और अन्न को पकाने वाली मानी जाती थी। यह सुन्दर मुस्कराती देवी बढ़िया आभूषणों से सजी है—जड़ाऊ मुकुट, हार, कुण्डल, कंकण और तगड़ियाँ जिनसे कि हीरे-मोतियों के छल्ले लटके हैं। उसके पीछे और भी अधिक आभूषण हवा में लटके हैं। दो सुन्दर, छोटी, दासी बालिकाएं उसके सिर पर प्रतीकात्मक दिव्य छतरी ताने हैं और एक दासी राजकीयता अथवा दिव्यता का प्रतीक, चंबर डुला रही है। दाहिनी ओर की सेविका अपनी दाहिनी भुजा को मेंट देने की मुद्रा में फैलाए है। कितनी ही छोटी-छोटी अनिरिक्त आकृतियाँ गंगा के सिर के ऊपर के मेहराबदार गोखे में मुशोभित हैं। नदी की देवी के पैरों के नीचे सरस फूल खिल रहे हैं और जिस मगर पर वह खड़ी है, वह भी बारोक रुचि के अनुसार फूलों के एक अलकरण के रूप में वदल दिया गया है। देवी का शरीर बहुत ही ललित युवती के रूप में तराशा गया है। वह एक शिथिल पर सर्पिली मुद्रा में है और शोभा से भरपूर है।

इससे भी अधिक ज्ञानवर्धक और बारोक शैली की दृष्टि से ठेठ है चित्र संख्या ४८ में प्रदर्शित 'उपदेश देते मुकुटधारी बुद्ध', जो बगाल से लिया गया है। यहां यह बात स्पष्ट रूप में प्रदर्शित है कि युग की प्रचलित रुचि विद्वान पुरोहितों और पंडितों द्वारा निर्मित सभी नियमों से बहुत अधिक शक्तिशाली है। प्रतिमा-विद्या (प्रतिमा-विज्ञान अर्थात् दिव्य पुरुषों की प्रतिमाएं किस रूप और आकार में बनाई जानी चाहिए) के नियमों और

आदेशों के अनुसार बुद्ध को सभी प्रकार के प्रसाधनों से रहित होना चाहिए था, क्योंकि उन्होंने इस संसार के सभी आडम्बरों का त्याग कर दिया था। उनका सिर घुटा हुआ होना चाहिए था और उन्हें भिक्षु की सादी भूषा के सिवाय कुछ भी पहने हुए नहीं होना चाहिए था, परंतु बारोक कलाकार इतनी सादी प्रतिमा को बर्दाश्त ही नहीं कर सकता था। फलतः यहाँ हम भड़कीले मुकुट से सजे बुद्ध को देखते हैं। वे विशाल कुण्डल पहने हैं। दो कीमती हार, यहाँ तक कि पाजेब भी उन्हें पहनाई गई है। सो वर्षों पहले कोई भी ऐसे विचार तक को अनुचित मानता। फिर, इस आकृति को सारनाथ में अपना पहला उपदेश देते हुए दिखाया गया है। इसका संकेत देने के लिए धर्मचक्र और उसके दोनों ओर खड़े मृगदाव के दो मृग प्रतीक रूप में चौकी पर अंकित हैं। बुद्ध के दोनों कंधों के ऊपर दो ऊँचे स्तूप उड़ते हुए दिखाए गए हैं। उनके ऊपर एक सुसज्जित मेहराब है जिसमें एक देवताकार मगर अथवा मकर-अलंकरण है। इसके जबड़ों से दो सर्प-देवता निकल रहे हैं, जो प्रार्थना और उपासना की मुद्रा में हाथ जोड़े ऊपर की ओर उठे हैं। मेहराब को दोनों तरफ दो जटिल भित्ति-स्तम्भ घामे हैं। चेहरा सच ही बहुत सुन्दर है और हाथ भी, जो उन्हें हाल ही में प्राप्त ज्ञान के चार धार्य-सत्यों को मानो गिनते हुए दिखाए गए हैं (वे दाहिने हाथ की चौथी उंगली को जरा छू भर रहे हैं)। यह इस युग की बारोक शैली के सामान्यतः प्रचलित फैशन की साक्षी एक विशिष्ट कृति है। इस फैशन में अलंकृत प्रस्तुतीकरण के प्रेम के पीछे सभी नियमों की उपेक्षा कर दी जाती है। बंगाल में पाल और सेन युग की कुछ मूर्तियों में और भी अधिक प्रचुर और भरावदार सजावट मिलती है।

### बारोक का रोकोको में परिवर्तन

बारहवीं शताब्दी के अन्त तक, और तेरहवीं में तो निश्चित रूप से, बारोक शैली का स्थान रोकोको शैली ले लेती है। रोकोको बारोक शैली

की अतिरंजना मात्र से कहीं आगे है। वह बारोक के अलंकरण-प्रेम के प्रचुर रूप से भी आगे बढ़ी हुई चीज है। रोकोको के युग में भी व्यापक और संकुल अलंकरण की प्रशंसा की जाती है, परंतु रोकोको में हमें इससे कहीं आगे एक मूलभूत परिवर्तन देखने को मिलता है। यह परिवर्तन ठीक उसी ढंग का है, जैसा कि पहले बताया जा चुका है, जैसे कि रीतिवादी शैली क्लासिक रुचि में मामूनी हेर-फेर से कहीं आगे की चीज है—इसमें क्लासिक आदर्श का निषेध ही कर दिया जाता है।

सबसे स्पष्ट बात, जहाँ रोकोको बारोक से बहुत अलग है, यह है कि इसमें मानव-प्राकृति के सौन्दर्य के प्रति अनुराग को ही खत्म कर दिया गया है। रोकोको कलाकार अपने पूर्ववर्ती बारोक मूर्तिकारों के प्रमुख विषय, सुन्दर पुरुष अथवा ललित स्त्री-शरीरों, के चित्रण में कोई रस नहीं लेता। रोकोको कला में नग्न स्त्रियों और प्रेम-दृश्यों को प्राकृतियों अलंकरण को एक असंगत भीड़भाड़ और काल्पनिक एवं छाया-चित्रात्मक आकृतियों के नीचे लगभग गायब ही हो गई है। तथ्य यह है कि इन कला में आभूषणों, फूलों और पशुओं के अलंकरण मानव-प्राकृति से कहीं अधिक महत्वपूर्ण बनते चले गए हैं। पुरुष और स्त्रियाँ, देवता और देवियाँ सजावटी अलंकरणों के इस जंगल में लुप्त ही हो गए हैं, यहाँ तक कि सजावट के सिवाय कुछ भी नहीं बचा है। पशुओं तक को फूलों के आभूषणों में वंदन दिया गया है। तेरहवीं शताब्दी में मानव-शरीर अथवा देवता को कठिनाई से ही ढूँढ़ निकाला जा सकता है, एकाध कहीं अलंकरण के वैभव के नीचे दबा-दबाया मिले तो मिले।

तमिलनाडु के श्रीरंगम मन्दिर से ली गई, 'काल्पनिक प्राणियों की स्तम्भावली' चित्र सख्या ४६ में प्रस्तुत है। इनमें यद्यपि आकृतियों को खोज निकाला जा सकता है, पर दुःस्वप्नात्मक, काल्पनिक प्राणी ही यहाँ हावी है। अग्रभूमि में स्तम्भ के कोष्ठक पर एक जलतुरंग जैसे दैत्य को एक उड़ते हुए जंगी घोड़े के नीचे प्रदर्शित किया गया है। इस घोड़े की गर्दन, जीन, माथा और टांगें आभूषणों से



सज्जगहो (मध्य प्रदेश)के वामन मन्दिर की एक सुन्दरी । पूर्वी द्वार के बाहर । पत्थर । लगभग ११०० ईसवी ।  
(फोटो वाल्म फाबरी)

६६



७० दो मुन्दरियों मॉटिया देवना और देवी । महादेव मन्दिर राजगल्लो (मध्य प्रदेश) पश्चिमो मंदार । बलुआ पाथर । लगभग ११०० ईसवी । (फोटो चार्ल्स फावरी)



वनदेवी । लक्ष्मण मन्दिर, खजूराहो (मध्य प्रदेश) के भीतर पत्थर का बैकित । लगभग ११०० ईसवी ।  
(फोटो चार्ल्स फावरी)

७१



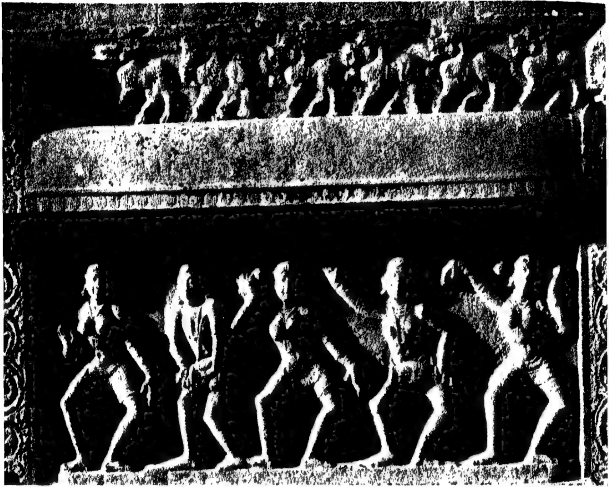


७६

भर्जरे वज्राली दिव्य संगीतकार । कोणाकं (उडीमा) विजाल पाषाण-प्रतिमा । लगभग १२५० ईसवी ।  
(फाटा चान्स फायरी)



वशी बजानी दिव्य मगीनकार । कोणाकं (उन्नीसा) विशाल पाषाण-प्रतिमा । लगभग १२५० ईसवी ।  
(फोटो चार्ल्स फाबरी)



दाही वाले होलवी के साथ नर्तकिया । चिदम्बरम् (नामोलनाटु) के शिव मन्दिर में । पथर । १००० ईसवी ।  
(फोटो ज्ञानां फावर्ग)

चित्र ४६



देवी गंगा । पत्थर । विश्विचय (उडीसा) १२वीं शताब्दी ईसवी ।  
(फोटो : वाल्स कावरी)





विलक्षण प्राणियों की स्तम्भ-शृङ्खला । श्रीरंगम् मन्दिर (नर्मलनाडु) पत्थर । १२वीं शताब्दी ईसवी ।  
(फोटो : चार्ल्स फावरी)





जेलनाग पर विगजगान विष्णु । केजव मन्दिर, मोमनाथपुर (मैसूर) । पत्थर । ११.८८ इंगवो ।  
(फोटो चाली पावरी)





प्रचुर रूप में सुसज्जित हैं। योद्धाओं में से एक ढाल लिए हुए है, जो विशाल कमल के फूल जैसी लगती है। इस स्तम्भ की जूट के ऊपर और नीचे दर्जनों अछूती तरह अलंकृत आकृतियाँ हैं, जो वहाँ की एक-एक इंच जगह को घेरे हैं।

दक्षिण भारत के कुछ मन्दिरों में 'हजार खम्भों वाले कक्ष' की बात की जाती है और यह अनुमान बहुत ज्यादा भी नहीं है। ऐसे संकड़ों दुःस्वप्नात्मक, अपरूप, अतिरंजनापूर्ण स्तम्भ और भित्ति-स्तम्भ छत को थामे हुए हैं और आख्यानों में वर्णित भीड़ के भीड़ पशु और प्राणी, जिन्हें बेशुमार अलंकरणों से लाद दिया गया है, उनका हाथ बँटा रहे हैं। मूर्ति-विद्या अर्थात् देवी प्रति-धित्व का विज्ञान अब कोई विशेष भूमिका अदा नहीं करता। वस्तुतः यह कभी भी इतना महत्वपूर्ण नहीं था, जितना कि कुछ विद्वान समझते रहे हैं। पंडितों के अनुमान से कहीं अधिक मुक्त रूप से अपनी कल्पना और सामयिक फैसलों का उपयोग कलाकार करते थे और यह कला का रोकको युग है, जिसमें निश्चित रूप से वे अपने समय की रीति और फैशन से प्रेरित होते हैं। काल्पनिक कथाओं के इन कक्षों में सब प्रकार के भयों, सपनों एवं दुःस्वप्नों को मानो जीवन्त रूप दे दिया गया है। गैलो हमेशा से ही विद्वान पुरोहितों एवं घर्माघर्माकारियों की धारणाओं से कहीं अधिक महत्वपूर्ण रही है। बुद्ध और देवताओं को प्रचलित फैसलों के सामने झुकना पड़ा है। एक युग के बुद्ध या सूर्य देवता दूसरे युग के बुद्ध या सूर्य देवता से कहीं अधिक भिन्न वेशभूषा में दिखाई देते हैं।

चित्र सख्या ५० में प्रस्तुत मोहक 'अप्सरा' अथवा दिव्य नर्तकी मैसूर राज्य में बेलूर के चैन्न-केशव मन्दिर के एक स्तम्भ-शीर्ष पर स्थापित एक कोष्ठक आकृति है। कभी वह एक सम्पन्न और भरावदार हार से पूरी तरह ढकी हुई थी। सदियाँ गुजरने के साथ वह हार टूटकर गिर पड़ी है। अब उसके सुन्दर शरीर को, कम से कम कमर से ऊपर, साफ तौर पर देखा जा सकता है। यदि

हार अपनी जगह पर होता तो उसकी कमर को आप कठिनाई से ही देख पाते। कभी यह कमर उसी प्रकार के असाधारण और लेस जैसे आभूषण के पीछे छुपी हुई थी। यह आभूषण अब भी इस नाचती अप्सरा के लिए एक अद्वितीय पृष्ठांचल बना हुआ है। यह समझ पाना कठिन ही है कि इसे बहुत-कुछ पेड़ के पत्र-पुष्प का सा रूप दिया गया था। लेकिन पेड़ की शाखाओं को कठिनता से ही बूँदा जा सकता है, क्योंकि वे बहुत बढ़िया किस्म के क्रोशिये के काम जैसे लगने वाले आवरण के नीचे छुप गई हैं।

'विश्वनाग पर विष्णु' चित्रसख्या ५१ में प्रस्तुत है और इसमें यह बात और भी अधिक स्पष्ट हो गई है कि किस प्रकार रोकको अलंकरण मानव-आकृति पर हावी हो उठा है। विष्णु के दोनों ओर दो स्त्री-आकृतियाँ, देवता की शक्तियों, ढोल और चक्र के मानवीकृत रूप लिए हैं। यह आकृति मैसूर राज्य के बारहवीं शताब्दी के सोमनाथपुर स्थित छोटे-से सुन्दर मन्दिर से ली गई है। यहाँ देवता का शरीर आभूषणों की भीड़ के नीचे दबकर लुप्त हो गया है। वह एक बहुत बड़ा मुकुट पहने है, जो उसके सिर के लिए बहुत ही ज्यादा बड़ा है। उसके कानों, कर्णों, बांहों, गर्दन और छाती को भारी सख्या में आभूषण और हीरे-जवाहरात ढके हैं। विशाल तगड़ियाँ, जिनसे और अधिक गहनों वाले छल्ले लटक रहे हैं, उसकी कमर पर बधी हैं। भुजबन्धों, कंकणों और पाजेबों का तो उल्लेख ही करना व्यर्थ है। दोनों भ्रिया भी ऐसे ही दमघोड़ अलंकरणों से लदी हैं। मेहराब के आकार की पृष्ठभूमियों को उत्कृष्ट रूप में तराशे गए पत्तों और फलों वाले अलौकिक पेड़ों में बदल दिया गया है। विष्णु के नीचे शेष मन्दिर की भाँकी दीख पड़ती है। उसमें विस्तृत अलंकरणों की पट्टियाँ पर पट्टियाँ हैं। पवित्र हंसों का एक जुलूस है जिसमें आधे हंसों को फूलों के ललित अलंकरणों में रूपान्तरित किया गया है। हर हंस अपनी चौंच में एक लटकनयुक्त हार लिए है। इस चित्रबल्लरी के नीचे मगरमच्छों की एक पट्टी है,

जिसमें तीन-चौथाई को फूलों के मनोहर बेलबूटों में ऐसा बदल दिया गया है कि इन बेलबूटों के बीच पशु को ढूँढ़ निकालना बहुत कठिन हो गया है।

अन्त में अब हम शरीर का पूरी तरह उन्मूलन अथवा लोप देखेंगे। चित्र संख्या ५२ में मैसूर राज्य के हलेबिड नामक स्थान के होयसलेश्वर मन्दिर की एक 'द्वार-रक्षिका' की आकृति दिखाई गई है, जो एक चंवर पकड़े है। यह प्रतिमा निश्चित रूप से अलंकरणात्मक उत्कीर्णन की एक प्रतिभाकृति है, परन्तु इसमें स्त्री के शरीर को ढूँढ़ पाना बहुत ही कठिन है। सौ वर्ष पहले स्त्री की लहरदार एवं वक्र, ललित आकृति को महत्व दिया गया था, पर अब उस सौन्दर्य का कोई भी अंश बाकी नहीं बचा है। बारहवीं शताब्दी के इस शिल्प में अलंकरण ने सचमुच नूतान मचा डाला है। तगड़ी ने उसकी कमर और जाँघों को पूरी तरह ढक लिया है। हार उसके वक्ष को पूरी तरह आवृत किए है। सेविका जो मुकुट पहने है, वह आधी घरती के सम्राट के लिए भी बड़ा ही होगा। उसके पीछे और सिर के ऊपर का पेड़, पेड़ रूप में दिखाई ही नहीं देता। भुजबन्ध और कंकण एक दूसरे में टकरा रहे हैं और दाहिनी ओर दीखती उसके वस्त्र की गोटा, जो उसके नितम्ब और जाँघों के साथ चलती है, कपड़े पर की गई शानदार कशीदाकारी में बदल दी गई है। उसके पैरों के नीचे एक मंचिका है जिसके चारों ओर फूलों के कटावदार बढ़िया काम की पट्टी है। अठारहवीं शताब्दी के यूरोप

का कोई भी रोकड़ोको कलाकार ऐसा काम करके भारी यश पा गया होता।

## मूर्तिकला का अन्त

एक दृष्टि में तो भारत में मूर्तिकला कभी भी खत्म नहीं हुई। लोग अब भी बाजारों में और मन्दिरों में सभी प्रकार की प्रतिमाएं बना रहे हैं। लेकिन महान मूर्तिकला, वह मूर्तिकला जो आकृतियों के सौन्दर्य में मानव के उल्लास की एक ललित अभिव्यक्ति थी, वारोक के अंत के साथ ही समाप्त हो गई। उपरोक्त रोकड़ोको कला में जो उत्साह व्यक्त होता है, वह कौशल, श्रम और बारीकी ने पूर्ण है परन्तु उसे किसी तरह महान मूर्तिकला नहीं माना जा सकता।

मुद्गर दक्षिण में चौदहवीं और पन्द्रहवीं शताब्दियों तक ताबे की उत्कृष्ट प्रतिमाएं गढ़ी जाती रही और यहां-वहां, वाद की सदियों के जैन मन्दिरों की तरह, पत्थर पर तराशे गए कपीदा-कारी के काम को दिव्य आकृतियों से संयुक्त करके अब भी एक नाजूक काम के रूप में किया जाता है। पर मोटे रूप में यह सब कारीगरी है, कला नहीं। कला के महान रूप आद्य, क्लासिक, रीति-वादी और वारोक तीसरी शताब्दी ईसा-पूर्व से ग्यारहवीं शताब्दी तक के लम्बे समय में अपना रमणीक कार्य पूरा कर चुके हैं। इन पन्द्रह सौ वर्षों में प्रचलित शैली चाहे कुछ भी रही हो, इस महान देश के महान कलाकारों ने उत्कृष्ट कला की हजारों प्रतिभाकृतियों का निर्माण किया।

## शब्दावली

एबेकस (यूनानी-रोमन)—स्तंभ के शीर्ष के ऊपर का भाग ।

एकेन्थस (यूनानी-रोमन)—एकेन्थस की पत्ती के अनुरूप बना अलंकरण ।

अखमनीद—प्राचीन ईरान का एक प्रसिद्ध वंश । सायरस ने लगभग ५१० ईसा-पूर्व में इसकी स्थापना की थी । इसमें दारियस, जर्कसीज और अर्ताजर्कसीज राजा हुए ।

आद्य कला—कला के इतिहास का वह आरंभिक युग जिसमें उसका रूप बहुत कुछ अनगढ़ था ।

बारोक—क्लासिक और रीतिवादी कला युगों के बाद बारोक शैली प्रचलित हुई ।

बोधिसत्व—भावी या आगामी बुद्ध, ऐसा व्यक्ति जिसको प्रकृति में बोध प्राप्त करना निहित हो; निर्माण होते बुद्ध ।

कोण्टक—स्तंभ के ऊपर की शहतीर को थामने के लिए कोण पर लगाई गई वस्तु ।

शीर्ष—स्तंभ का सबसे ऊपरी भाग ।

क्लासिक—कला की वह शैली और युग जिसमें आदर्शोक्ति के साथ शिल्प की कुशलता सम्मिलित है; गंभीरता, संतुलन और सौन्दर्य का सरल रूप में प्रयोग इसकी मुख्य विशेषताएं हैं ।

आकारवादी—यथार्थ से भिन्न चित्रण जिसमें निश्चित नियमों के अनुसार निर्माण किया जाए ।

गान्धार—एक प्राचीन राज्य जो वर्तमान काबुल घाटी से रावलपिंडी तक फैला हुआ था (पहली शताब्दी ईसा-पूर्व से नवीं शताब्दी ईसवी तक) । पहले यूनानी सभ्यता से प्रभावित पश्चिम एशियावासियों ने इसे रोदा, फिर यह मध्य एशिया के कुशाण राजाओं के अधीन एक छत्रप्रान्त रहा ।

यूनानी बौद्ध कला—गान्धार कला के लिए प्रयुक्त शब्द जिसमें यूनानी या यूनानी-रोमन तत्त्वों ने बौद्ध कला को प्रभावित किया (पहली शताब्दी ईसा-पूर्व से लगभग छठी शताब्दी ईसवी तक) ।

रीतिवाद—क्लासिक के बाद प्रचलित शैली ।

उच्चित्र—किसी आधार पर उभार देकर बनाई गई आकृति जो स्वतंत्र रूप से ठहर न सकती हो । इन आकृतियों की पीठ नहीं होती क्योंकि वहां पत्थर, लकड़ी या तांबे की चौरस शिला होती है ।

सासानी—ईरान और अफगानिस्तान के राजाओं का एक वंश और उनके अधीन विकसित कला-शैली (दूसरी से चौथी शताब्दी ईसवी) ।

गच्च—एक प्रकार का प्लास्टर जिसे दीवार की सजावट और मूर्ति बनाने के काम में लाया जाता है ।

टेराकोटा—पकाई हुई मिट्टी ।

विद्याघर—विना पखों के आकाश में उड़ने वाले दिव्य प्राणी जो प्रायः हार और आभूषण लिए दिखाये जाते हैं ।

यक्ष—हिन्दू और बौद्ध धर्मों के एक उपदेवता जो पेड़ों, वनों, नदियों में रहते हैं । इसका स्त्रीलिंग यक्षी होता है ।



बोर सेवा मन्दिर

पुस्तकालय

262 फावरी

काल न०

लेखक फावरी चालस मल

शीर्षक भगवत का चरित्र चरित्र

प्रकाश

काल मन्दिर

8622